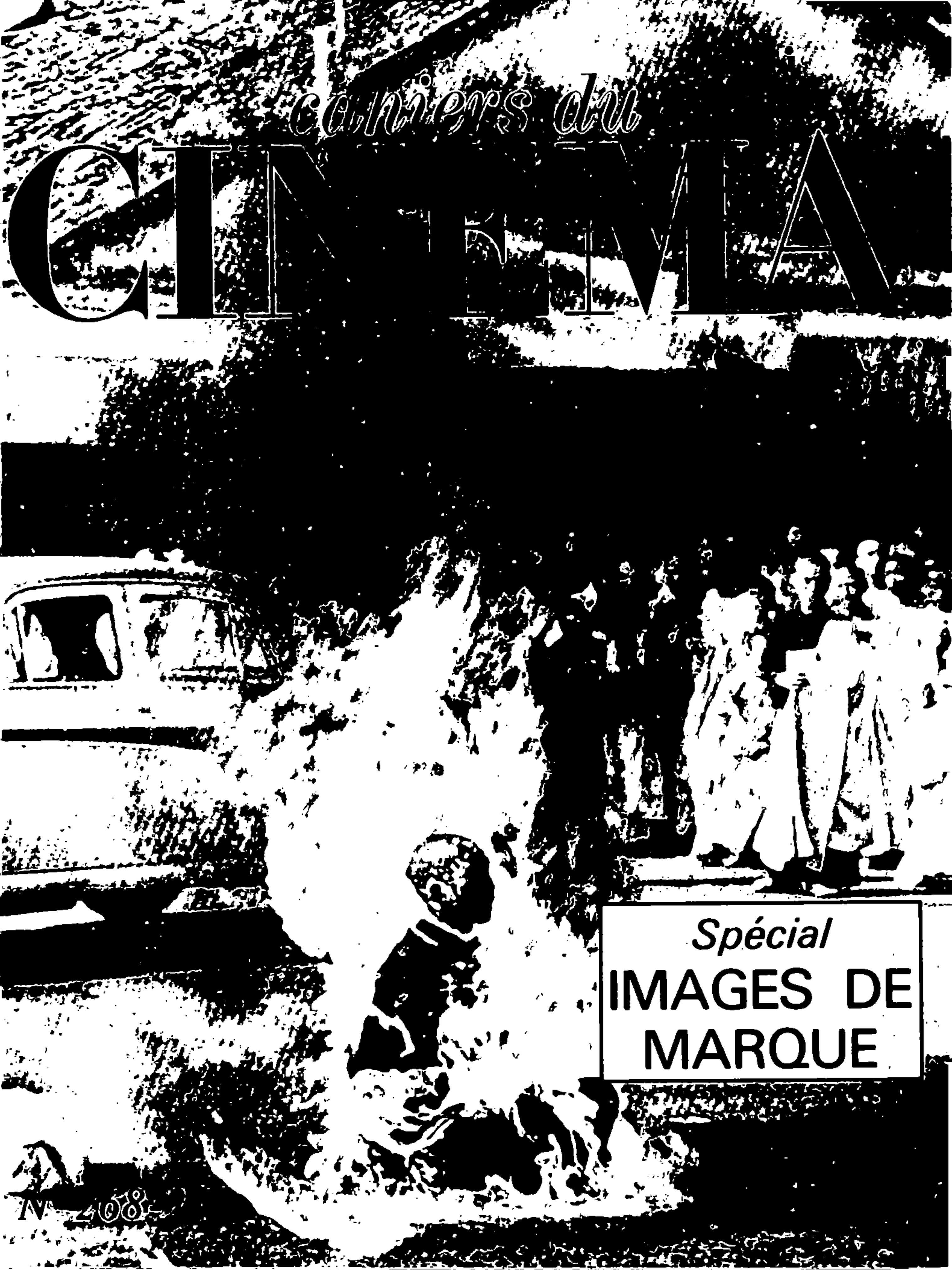

cahiers du
CINEMA
Spécial
IMAGES DE
MARQUE
N° 208




# SOUSCRIPTION

# LES CAHIERS ONT BESOIN DE 50.000 FRANCS

Il y a une crise.
Il y a une crise de la presse et de l'édition.
Elle touche aussi les revues spécialisées.
Et, parmi ces revues, plus particulièrement celles qui sont économiquement et idéologiquement INDÉPENDANTES.
C'est le cas des CAHIERS DU CINÉMA.
Les Cahiers ne dépendent d'aucun groupe de presse ou d'édition.
Ils ne sauraient donc trouver de remède miracle à leurs difficultés.
Ils ne vivent que du produit de leurs ventes et de leurs abonnés.
Ceux-ci se maintiennent, progressent même sensiblement.
Mais à l'augmentation du prix du papier vient s'ajouter celle des frais d'impression.
Augmentations auxquelles nous ne pouvons plus faire face.
L'indépendance se paie. Elle coûte cher.
Elle est aussi ce à quoi nous tenons le plus.
Les Cahiers constituent un pôle de réflexion et de recherche sur le cinéma.
Le travail qui s'y fait est difficile, comme est difficile aujourd'hui tout projet critique.
Mais ce travail doit continuer.
Il nous faut rapidement 50.000 francs, pour que, une fois réorganisée la gestion en vue d'économies substantielles, les Cahiers redeviennent MENSUELS.

*LES CAHIERS ONT BESOIN DE VOTRE AIDE !*

---




*NOM* ..........................................

*Adresse* ..........................................

*Dons* ..........................................

*Abonnement de soutien (300 F)* ..........................................

*Abonnement normal (100 F)* ..........................................

**Adresser toute correspondance (dons, chèques, abonnements) aux CAHIERS DU CINÉMA, 9, passage de la Boule Blanche, 75012 Paris.**

**— C.C.P. 7890-76 Paris —**

cahiers du
# CINEMA



Un moine boudhiste s'immole par le feu à Saigon, pour protester contre la guerre. (Photo prise en 1963 par Malcolm Brown-Association Press.)

268-269 JUILLET-AOUT 1976



**REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Serge DANEY, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART, Serge TOUBIANA. SECRETARIAT DE REDACTION : Serge DANEY et Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Claude BOURDIN, Serge DANEY. Les manuscrits ne sont pas rendus.**


**CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.**

# IMAGES DE MARQUE

## Présentation

1. Une « image de marque », cela a d'abord un sens pour les publicitaires. Un produit qui ne se refend pas d'une image est un produit qui se vend peu ou mal. L'absence de marque elle-même doit être marquée pour être vue (« Voici la lessive Lessive »). Nous avons toujours soupçonné aux *Cahiers* que le cinéma publicitaire n'était pas la marge indigne du cinéma, mais sa vérité. Le cinéma dominant, comme on dit, vise avant tout à la gestion des « images de marque ». C'est celui du répondant (financier), du référent (pris pour le réel) de la bonne cause (à re-servir) ou de la maison-mère (« On trouve tout à la Samaritaine »). *Le cinéma dominant ne fait jamais que de la pub(licité) pour son hors-champ.*

2. Une « image de marque », cela a (de plus en plus) de sens pour les politiciens. Un ministre qui ne se refend pas d'une image est un scandale sans avenir (c'est la fonction des sondages d'y veiller). Une cause sans images n'est pas seulement ignorée, elle est perdue. Le grand scandale, aux yeux européens, n'est pas qu'il y ait peut-être des massacres au Cambodge, c'est l'audace d'un petit pays assez cynique pour ne pas alimenter de ses images les chaînes déjà constituées pour les annuler. Et dans ces chaînes, celles de la mondialisation des média, le mot d'ordre n'est jamais que celui du premier flic venu : circulez ! Ce silence cambodgien (*cf.* l'article de Serge Le Péron,) fait écho à un autre scandale : Munich 72, des Palestiniens mettent à profit l'existence d'une scène mondiale pour y faire entendre quelque chose. Frêle bruit si l'on en juge par le consensus (tacite, sans images) qui risque d'accompagner la liquidation des Palestiniens et de leur cause (aujourd'hui, 10 juillet 1976, nouvelle attaque du camp de Tell-el Zaatar, *sans images*).

3. La marque, c'est « le signe servant à reconnaître une chose, à la distinguer d'une autre, à identifier une fonction », mais c'est aussi « la trace que laisse sur le corps une contusion, un coup, etc. ». L'image marque (elle possède un pouvoir propre, une force à elle), mais en retour elle est marquée (elle porte trace des forces, du pouvoir, qui l'ont voulue). Son avenir d'image ? Devenir, dans la circulation affolée des signes, une butée, un emblème, une signature, un stimulus. Du pouvoir solidifié, un nœud de domination. Sa fonction ? Occuper une case, la place d'un maillon dans une chaîne, empêcher toute autre image d'être vue.

4. Prendre des images, les ranger dans des chaînes, les réduire, c'est, on le sait, la fonction des média. Mais il se peut qu'on ait encore là-dessus des idées naïves. La première constatation de ceux qui se penchent, par exemple, sur la photo de presse (ce qu'entreprennent dans ce numéro Alain Bergala et Jean-Jacques Henry), c'est que ces photos sont — paradoxalement — plutôt *rares,* timidement ou sous-utilisées. Une chose est de constater que le pouvoir (quel qu'il soit) cherche à installer, à affermir, son monopole sur les images (leur prise, leur circulation, leur archivage) ; une autre est d'en conclure qu'il sait au mieux comment se les soumettre, les manipuler à son profit, les faire parler pour lui. Contrairement à une idée assez répandue à gauche, les images, pour le moment, *font plutôt peur à tout le monde.* Et si « l'audio-visuel » (catégorie bancale et vague, venue d'en-haut) participe des mécanismes de pouvoir, c'est plutôt en faisant de nous, chaque jour davantage, des aveugles (capables seulement de ruminer du jamais vu-déjà vu) et des sourds (à tout ce qui n'est pas de l'ordre du répondeur automatique). Comment cela se produit ? C'est un travail de réflexion auquel ce numéro des *Cahiers* aimerait introduire.

5. Ce qui est vrai d'un pouvoir d'Etat, l'est tout autant des partis qui ambitionnent la gestion de cet Etat (et de son appareil culturel et d'information). A l'heure où le monopole d'imager l'histoire du « peuple de France » et de ses luttes sociales revient à des cinéastes qui se situent dans la mouvance de l'Union de la Gauche, il nous a paru important d'examiner dans quelles conditions, sur quel terrain, ce monopole pouvait s'exercer. Il fallait pour cela dégager le trait dominant, traditionnel, du cinéma français : un cinéma *amnésique et sans dimension généalogique.* C'est ce que nous avons fait avec Jacques Rancière.

6. Cet entretien vient s'inscrire dans le sillage de celui que nous avions réalisé en 1974 avec Michel Foucault. A l'époque, l'événement important (que nous n'avons peut-être pas toujours su voir), c'était la résurgence de ce qu'on peut appeler un certain *désir d'histoire.* Ce désir s'exprimait sous deux formes, plus complices que nous le soupçonnions : d'un côté, à travers le rétro, une curiosité réelle (et son inévitable récupération à droite) qui allait à l'encontre, irrespectueusement, de toute pensée commémorative et figée ; de l'autre, à travers la revendication d'une certaine « mémoire populaire », un exorcisme pieux.

Pourquoi Jacques Rancière ? Parce que justement la lecture de *La leçon d'Althusser,* il y a plus d'un an, nous avait aidés à nous démarquer d'une certaine dialectique figée (et stérile) où classes, instances et idéologies ne faisaient que demeurer assises à se regarder en chiens de faïence. Ce livre permettait au contraire de mieux comprendre le jeu des idéologies, le système de leur imbrication et leur opposition. Travail poursuivi aujourd'hui par J. Rancière dans la revue *Les révoltes logiques.*

Cet entretien a lui-même une histoire. Des strates s'y voient. Il devait démarrer avec la critique des positions althussériennes, le post-gauchisme philosophique, le courant glucksmanien, etc. Et le cinéma ? Ignorant le rapport qu'entretenait Rancière au cinéma, nous nous sommes donnés un certain nombre de films à voir, parmi ceux qui nous travaillaient alors : *Milestones, Ici et ailleurs, Numéro deux, Un simple exemple,* etc. A propos de ce dernier film, nous avons demandé à un membre du collectif Cinélutte, Alain Nahum, de se joindre à nous. Si les questions « Cahiers » ont été finalement homogénéisées et simplifiées, c'est parce que J. Rancière a considérablement travaillé et réécrit ses interventions.

Serge DANEY.
Serge TOUBIANA.

Février 1848 : Quand les classes s'aimaient d'amour.



THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

No. 307.—Vol. XII.] FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MARCH 11, 1848. [Sixpence.

FRANCE A REPUBLIC.

# L'image fraternelle

## (Entretien avec Jacques Rancière)

Cahiers : *Si nous prenons deux films,* Milestones *et* Numéro deux, *il nous semble qu'il y a dans le premier une dimension généalogique qui manque complètement dans le second. On pourrait dire que* Milestones *se situe dans une histoire des* « genres » *(cinéma américain) et que* Numéro deux *se situe dans une histoire des* « formes » *(cinéma européen). Le résultat, c'est que* Milestones, *mais peut-être le cinéma américain en général, est moins coupé de l'histoire des U.S.A. que le nôtre, qu'en un sens, il est plus « matérialiste ».*

*Ce qui est frappant dans le cinéma américain, ce sont les personnages : ils ne sont jamais pris dans des discours déjà dits, ils sont libres de leur accrochage à des pratiques, des gestes, des comportements. Ils sont porteurs de gestes et non d'idées, de comportements et non d'idéal politique. Et cela ne les empêche pas de se rapporter à une représentation globale, idéologique et mythique de l'Amérique.*
*Ils sont les enfants d'un grand discours idéologique qui est celui de la libre entreprise, discours que chacun, pris un à un, n'a pas à reprendre entièrement à son compte (parce qu'il va de soi).*

**J. Rancière** : De fait, je crois qu'on peut partir de là pour se demander ce que peut être, là-bas et ici, un film *de* ou *sur* la gauche révolutionnaire. Kramer et Douglas peuvent faire parler directement la gauche, rendre sensibles la formation d'un camp, les transformations d'une forme et d'un idéal militants, parce qu'ils ont derrière eux une certaine tradition généalogique du cinéma américain. Tandis que notre tradition filmique, profondément amnésique, vit sur des codes et des typologies, quitte à jouer régulièrement de ce léger déplacement qui permet, tous les six mois, de saluer un *ton nouveau* dans notre cinéma, le cinéma américain a constamment joué, représenté la *légende* de la formation du code, le système des gestes, des déplacements, des échanges qui aboutissent à ce qu'une communauté se reconnaisse comme telle en reconnaissant sa loi.
Derrière le parcours qui va d'une sortie de prison à un accouchement délibérément symbolique, on peut, si l'on veut, reconnaître la fiction du type *Rivière sans retour,* où l'on voit au premier plan l'ancien prisonnier qui abat un arbre pour construire sa maison et où l'on a, au terme d'une série d'épreuves, la ville, la loi et la morale américaines. Bien sûr cette tradition généalogique ne présente rien de plus que le discours sur soi de la société américaine et le matérialisme que nous admirions naguère, rien de plus que la force matérielle d'une idéologie nationale, sa capacité à poser des personnages et à organiser des fictions. Reste que s'est défini ainsi un certain type d'ancrage des idées dans des corps, qui autorise certains renversements ou la position d'autres questions.

Notre cinéma, en revanche, reproduit un trait fondamental de notre culture politique, cette indifférence à la généalogie qui rejette la mise en fiction de l'histoire dans l'ordre de la commémoration. Je suis frappé par la concordance entre les termes des débats dans lesquels se meut notre culture politique et les modes de fiction à l'œuvre dans notre cinéma. En gros, celui-ci fonctionne sur une extrême codification des conditions, des personnages et des lieux sociaux, et en même temps sur la petite différence, l'effet de réel appliqué sur le code, qui est en même temps supplément de rêve apporté au réel : petits employés qui sortent de leur bureau pour se mettre à rêver, ouvriers qui conquièrent la légèreté des émois sentimentaux naguère réservés à la rêveuse bourgeoisie, personnages qui échappent à leur rôle social et dont l'errance est suivie par une caméra rendue soudain mobile, dont la parole semble enfin trouver la justesse du quotidien.

Ce supplément d'âme apporté à la typologie sociale, c'est un peu la photo de famille où toujours un joyeux cousin se déguise ou fait des grimaces pour que l'image *ne fasse pas* photo de famille, et il se réalise en gros sous la forme d'un partage entre un cinéma commercial lourd qui nous donne à voir les déchirements secrets de la bourgeoisie (cadres, médecins, P.M.E., etc.) et un cinéma commercial léger — rôle dévolu au jeune cinéma — qui sort l'ouvrier de l'usine ou de la lutte, trop codées, pour suivre ses chagrins d'amour (*Lily, aime-moi*) ou ses boulimies sexuelles (Faraldo).

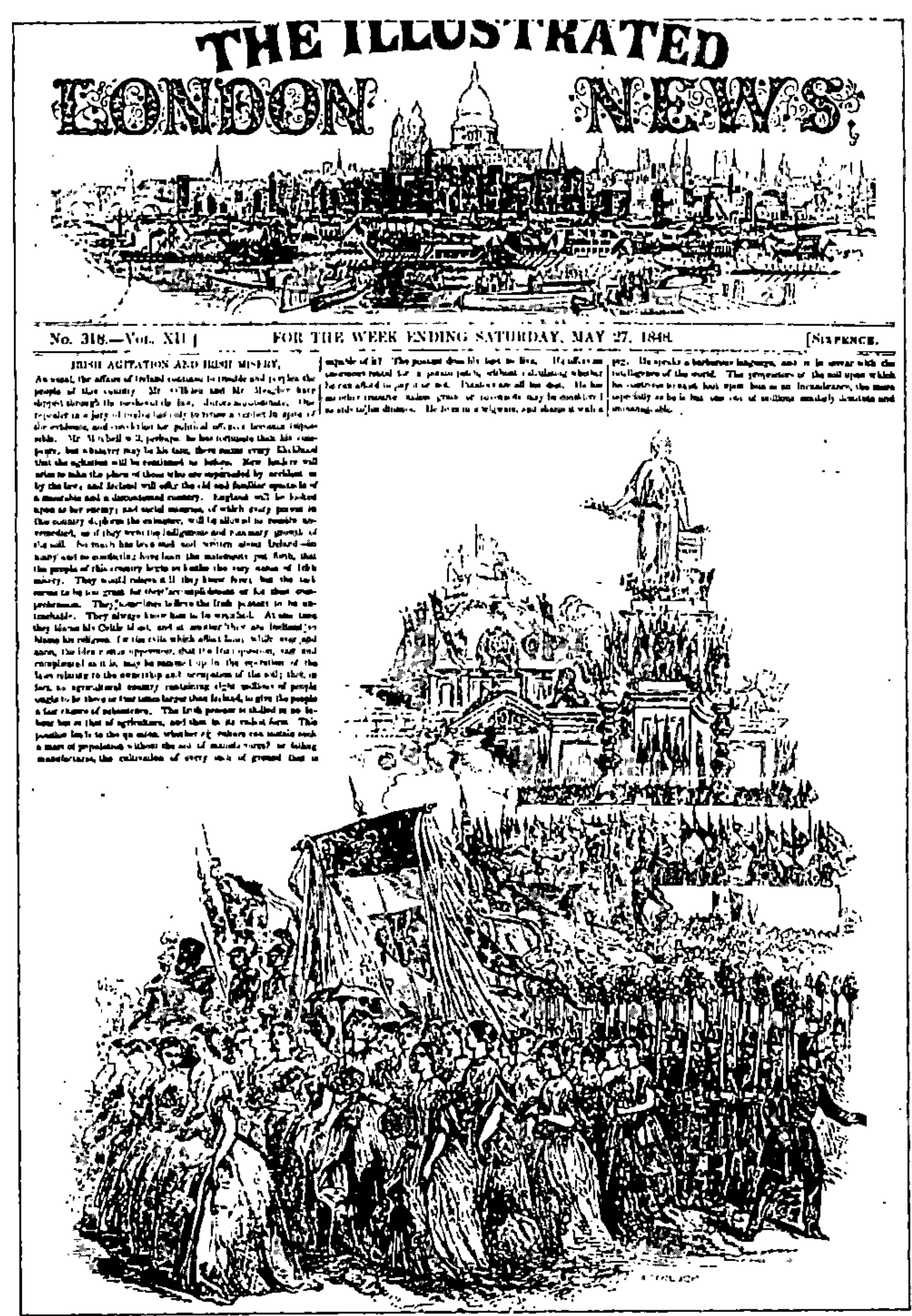
Ce jeu entre l'observance du code et un décodage lui-même parfaitement codé, je le retrouve dans des débats du genre « Marx ou rêve » ; on retrouve d'un côté le discours d'appareil, de l'autre la fraîcheur du réel, le désir, le rêve, la force productive/militante transformée en errance d'ouvriers flippés et de militants paumés. Beaucoup de ceux qui prétendent aujourd'hui subvertir le discours des appareils font-ils autre chose qu'égrener à nouveau le très plat discours de ce supplément de réel qui est supplément de rêve ? La *doxa* gauchiste se trouve ici étroitement dépendante des modes de la fiction commerciale, prise dans le fétichisme, l'illusion de spontanéité produite par les nouveaux appareils à archiver (caméra-magnétophone).

Savoir en revanche comment se forme concrètement un idéal militant, comment les gestes d'un corps se convertissent de la soumission à la résistance, comment peut se former et se transmettre une culture de la révolte — y compris dans son légendaire, — ce sont des questions absentes de notre fiction et recouvertes, dans notre espace théorique, par les stéréotypes de la « vie ». On est toujours dans l'ordre de la mythologie, non du légendaire, de l'effet de réel sur le code, non de sa généalogie. La longue répression exercée par la culture d'en haut a méticuleusement détruit, remplacé les formes de culture et de mémoire d'en bas, produisant cette culture amnésique qui autorise les *commémorations* (la Commune, la chanson des Canuts, les souffrances et les exploits passés du peuple...) mais non une réflexion théorique ou une mise en fiction du pouvoir et de la révolte dans leur invention matérielle.

Si l'on voit un film comme *Section spéciale*, on se rend compte que la figuration théorique glucksmanienne (le pouvoir et la plèbe) est toute dépendante de ce mode de fiction traditionnel dans notre cinéma : d'un côté le pouvoir, les appareils, les ministères, les gens d'en haut, l'univers feutré des antichambres, et puis en bas les braves types ou les bons prolos communistes de Costa-Gavras, avec leur joie de vivre et leur poids d'humanité travailleuse.

Sur la représentation du pouvoir, on peut trouver plus significatif encore l'enthousiasme de July dans *Libération* pour *Cadavres exquis*. July ne semble pas soupçonner que cette figuration du pouvoir sous la forme de conspirateurs occultes, de coups de téléphone lointains, de micros dissimulés, de voitures mystérieuses qui sortent de la cour de villas aux hauts murs et déboîtent soudain pour écraser les enquêteurs trop curieux ait quelque chose à voir avec la grande conspiration internationale avec laquelle se mesure le reporter Tintin ; ni s'émouvoir de ce que cette figuration serve à incarner l'honnêteté plébéienne dans la figure du bon commissaire de police qui s'en tient aux méthodes plébéiennes traditionnelles de l'intimidation et de la perquisition, et préfigure la police socialiste de demain.

Pour en revenir au point de départ, *Milestones* peut faire parler la gauche américaine, lui faire raconter son histoire parce qu'il se situe à l'intérieur d'une culture où il est naturel de se représenter dans le récit d'un voyage. Cela veut dire aussi qu'il ne se pose pas la question de ce « représenter » et c'est un peu gênant (leurrant) quand même d'être devant ces personnages qui sont à la fois donnés comme réels, s'interrogeant les uns les autres pour la caméra, et organisés dans une fiction d'espérance. A l'inverse, Godard refuse à la gauche la possibilité de raconter toute histoire. Il démonte radicalement tous les mensonges de la figuration de gauche et cela veut dire aussi qu'il barre toute réflexion sur l'histoire militante, en renvoyant d'emblée le discours militant à son mensonge, à sa complicité avec tous les modes de la fiction du pouvoir et du capital. Pédagogie décisive mais un peu suspecte en un sens : elle a l'air de se poser en propédeutique, de poser les questions : comment opèrent un son, une image, etc., pour nous apprendre à voir, et par suite à lutter. Mais elle opère plutôt en réalité comme fin de partie, oiseau de Minerve qui se lève quand l'aventure est finie. Voir le discours du vieux militant, extraordinaire condensation de tous les récits d'aventure kominterniens (Valtin en particulier), dit d'une voix qui condense aussi toutes les voix de vieux prolétaires communistes que nous avons pu entendre, mais aussi pur discours de la mort : on peut représenter un idéal militant, un enchaînement de sons qui font code et mémoire militants, parce que c'est une « chose du passé ».



THE ILLUSTRATED LONDON NEWS.

No. 318.—Vol. XII.] FOR THE WEEK ENDING SATURDAY, MAY 27, 1848. [Sixpence.

IRISH AGITATION AND IRISH MISERY.

[illegible]

Mai 1848 : La bourgeoisie veut célébrer avec les prolétaires la fête de la Concorde. C'est que déjà la Concorde n'existe plus Les prolétaires boudent la fête. D'où le trop-plein de l'image pour cacher un manque, d'où aussi les jeunes filles en fleurs...

En un sens la pédagogie de Godard, en interdisant tout « droit aux histoires », ne risque-t-elle pas de proposer une réponse pacifiste à la violence des images de la bourgeoisie ? Mais aussi est-ce que ce discours trop parfait n'est pas lui-même un peu truqué, un peu violent, en excès (de désespoir) sur ses propres principes ?

Cahiers : *Qu'est-ce que tu entends précisément par le « discours sur soi d'une société » ? Et peut-on voir comment ce discours sur soi se soumet la pratique cinématographique et à quelles fins ?*

**J. Rancière** : Plutôt que de « discours sur soi », il vaudrait mieux parler de *fiction dominante* : j'entends simplement par là le mode privilégié de représentation par lequel l'image du consensus social se trouve proposée aux membres d'une formation sociale, dans lequel ils sont appelés à s'identifier. Elle fonctionne comme réserve d'images et opérateur d'histoires pour les différents modes de figuration (pictural, romanesque, cinématographique, etc.). L'amnésie dont je parlais me semble renvoyer aux particularités de notre fiction dominante. La fiction dominante américaine, la fiction « naissance de la nation », peut représenter les codes comme le résultat d'une histoire, rejouer sous diverses figures les contradictions de cette histoire (Blancs-Indiens, Nord/Sud, loi/hors-la-loi, etc.). Mais les particularités de notre histoire ont rendu une telle fiction impossible ici comme représentation de la concorde sociale : impossible de vouloir unir les regards dans la fiction « voilà d'où nous venons » sans buter sur Juin 1848 ou la Commune, images de la lutte des classes malaisées à représenter, en fonction même du destin de cette lutte, de sa relative stabilisation, depuis la Troisième République et selon un développement très inégal, comme facteur d'équilibre conflictuel.

Si la bourgeoisie avait entièrement annihilé ou domestiqué la résistance ouvrière, elle pourrait peut-être proposer des images positives de Versailles, faire sauter en l'air les communards avec autant d'allégresse qu'en mettent les plus distingués fabricants de westerns à faire sauter en l'air les Indiens. Le type de compromis idéologique (l'école pour tous) puis politique (les différentes formes de l'Union sacrée et de la politique contractuelle) qu'elle a cherché à assurer avec la classe ouvrière depuis la fin du dernier siècle l'empêche de produire de telles images et même de proposer des images *historiques* positives de la réconciliation. Aussi le pouvoir ne se donne-t-il guère chez nous à aimer sous la forme de la loi, dans une fiction « voilà d'où l'on vient » ; il se donne plus discrètement à accepter/oublier dans une fiction du type « on est comme ça », une représentation en tableau de la diversité sociale, où le policier par exemple est moins le représentant de la loi qu'un voyeur qui parcourt le tableau des types sociaux en même temps qu'un élément de la typologie.

Dans cette fiction que notre cinéma n'a pas inventée mais qu'il a redoublée des prestiges de son effet de réel spécifique, la lutte des classes n'est ni représentée ni supprimée, elle est taxinomisée. Il me semble que Marx a assez génialement pressenti la formation de ce mode de fiction dans son acharnement contre les *Mystères de Paris*. Car ce qui se met en place là, ce n'est pas seulement le premier grand mode de figuration démocratique, susceptible de fournir une image de la société immédiatement lisible pour toutes les classes (et en particulier pour les ouvriers qui commencent à bénéficier des avantages de la loi Guizot sur l'instruction primaire). C'est aussi une structure de fiction dont le cinéma assumera l'héritage, en prenant au feuilleton la fonction de figuration dominante. C'est ce que j'appellerai la fiction voyeuriste-unanimiste, fiction qui étale le spectacle de la diversité sociale et particulièrement celle de ses bas-fonds, marges, etc., sous le double regard d'un voyeur qui se trouve aussi bien en haut qu'en bas, et d'un réformateur qui reconnaît les plaies sociales et invente les remèdes.

Ce regard voyeuriste/unanimiste qui prend son origine à droite, dans le regard curieux du jeune lion littéraire, amateur de « physiologies », et du philanthrope soucieux de suturer les plaies sociales, Marx saisit le moment où, en se faisant *écriture d'amour*, il se transforme en doxa politique de gauche : unanimisme politico-fictionnel qui se forme à travers la « Montagne » de la II[e] République, la grande légende des exilés du 2 Décembre et la grande réconciliation nationale jouée dans les années 1880

et qui fait sentir aujourd'hui encore son poids, tant dans les déclarations électorales d'amour universel de Mitterrand que dans l'infinie tendresse avec laquelle l'anti-électoraliste Truffaut filme l'enfance malheureuse, de Thiers ou d'ailleurs. Quoi qu'en ait Truffaut, c'est bien Mitterrand qui est le médecin des plaies qu'il exhibe.

Si ce mode de fiction a pu devenir dominant mais aussi dominant comme culture *de gauche*, cela tient d'une part à l'écrasement (Juin 1848, Commune) ou au laminage (14-18) de la *gauche ouvrière* mais aussi à la relative faiblesse des fictions du pouvoir bourgeois chez nous. D'une part, le film, par son coût, est entièrement sous la dépendance du capital ; d'autre part, le pouvoir a institué le monopole de la télévision. Mais ils ne jouent guère de ce monopole (ainsi les images du pouvoir à la télé sont-elles le plus souvent insignifiantes, simple prétexte ou illustration pour la voix). La droite qui tient le pouvoir politique n'a pas pu définir une politique positive des images, surmonter sa méfiance à l'égard de l'effet de réel cinématographique. Elle a petit à petit abandonné le contrôle de la seule fiction nationale représentable — la fiction unanimiste — à la gauche.

Prendre des images en direct, monter des images, faire la fresque du peuple, ces fonctions sont devenues de manière dominante des fonctions « de gauche ». L'émerveillement devant le réel, le voyage à travers la diversité sociale, les types un peu déplacés par rapport à eux-mêmes, les clochards, les filles de joie ou les petits employés mélancoliques, la belle équipe ou la bohème de l'entre-deux-guerres, les ouvriers-*bof*, les loulous ou les marginaux d'aujourd'hui, tout ce petit monde qui image notre fraternité nationale, c'est la gauche qui en a géré le capital, fabriquant son hégémonie culturelle à l'intérieur et comme une pièce de l'hégémonie politique bourgeoise. Dans l'équilibre/lutte des classes, la force qui gère la lutte des classes du côté ouvrier tend à être aussi la force qui gère la fiction nationale.

Si le cinéma a acquis dans ce compromis historique culturel un rôle privilégié, en même temps qu'il est devenu la figuration dominante de notre temps, c'est évidemment que le voyeurisme de son principe et l'unanimisme de ses effets sont si naturels, tellement inhérents à son existence, que nul n'est plus obligé d'y prêter attention (du moins jusqu'à ce que Godard mette les pieds dans le plat). La caméra vient à point nommé pour débarrasser de ses redondances l'écriture d'amour, et ce pour une simple raison : la caméra est elle-même amour : voir la tendresse qui suinte de notre cinéma.

Le cinéma est l'art qui a toujours disponible un supplément de réel ou de rêve. Le plus souvent ce supplément se fait simplement de l'image au son. Il a fallu le parlant pour que puisse se constituer un cinéma unanimiste comme pièce maîtresse de la nouvelle culture de gauche, elle-même rendue possible après 1930 par la progressive reconversion nationale du P.C.). Ou bien de l'image à l'image, comme dans *Le juge et l'assassin*, où la luxuriance du paysage unit la fiction gauchiste (l'errance du marginal dans la nouvelle Icarie ardéchoise) à l'hagiographie révisionniste (décadence des vieilles classes dirigeantes, contradiction dépassée de la bureaucratie inhumaine et de l'anarchisme fou, fière chanson de la femme du peuple qui unit la grève calme et responsable à la légende de la Commune). La force de Godard et son importance à l'heure où l'unanimisme prend de nouveaux prestiges (sur les dépouilles de Mai), elle est dans sa critique de l'effet de supplément.

Cahiers : *Mais à ce propos, n'y a-t-il pas une lourde responsabilité des appareils politiques et syndicaux, appareils de mémorisation, d'archivage, mais aussi d'oubli, de refoulement (en France : le P.C.F.) dans cette hagiographisation/perte de légende ? Tout à l'heure, tu as dit, en une phrase, quelque chose qu'on a essayé de dire dans un article des* Cahiers *sur* Section Spéciale : *l'histoire du grand appareil, des Ministères feutrés, et du sujet qui se fait incarcérer, qui se fait assujettir. Pourquoi est-ce ce mode de représentation du pouvoir qui structure tout le cinéma de gauche ? De quelle tradition il s'agit là ?*

**J. Rancière** : Là encore il me semble que Marx a mis le doigt sur quelque chose d'important quand il critique l'*Histoire d'un crime* de Hugo : une conspiration, quelque

chose qui arrive à la société d'en haut ou du dehors, c'est nécessairement ainsi qu'apparait le coup d'Etat bonapartiste pour le représentant de la Montagne, cette gauche nouvelle qui revendique le pouvoir au nom du peuple après avoir tiré sur lui en 1848, et aussi qui va étouffer la mémoire ouvrière (celle des combattants de Juin) sous la commémoration des martyrs de la République.

Autant dire que la responsabilité de la gauche nous renvoie bien plus loin que la naissance ou la dégénérescence du P.C.F. et qu'il s'agit de tout autre chose que d'une lacune ou même du poids inéluctable de l'appareil sur la spontanéité de l'archive populaire. La grande tradition politique de gauche, que l'on rapporte paresseusement à 93 et au jacobinisme, elle se forme en fait chez ces Montagnards de la II[e] République qui ont deux fois tué les combattants de Juin : par les armes d'abord, et en leur prenant ensuite leur place de victimes. L'une des premières fois où les proscrits du 2 Décembre vinrent affirmer leur légitimité en commémorant l'enterrement d'un ouvrier mort en exil, il se trouva un provocateur, l'ouvrier-poète Joseph Déjacque, pour venir leur rappeler qu'ils avaient tiré en Juin sur celui qu'ils enterraient ce jour-là. Les provocateurs de ce genre sont morts dans la misère ou la folie, et la grande tradition de gauche a pu régler le jeu de ses commémorations.

La pâleur des images que la gauche peut produire a donc une double cause. D'une part la droite lui laisse volontiers le soin des commémorations (voir le 8 Mai), lui laisse les images de l'histoire nationale révolutionnaire, mais en les affectant du caractère du déjà-vu (des soldats de l'An II aux défilés du Front Populaire), photographies jaunies, images soupçonnées par avance de stéréotypie, que la gauche ne peut produire qu'au prix de les racheter par le commentaire. D'autre part l'histoire de gauche (sauf aux brefs moments où a tenté de se constituer une gauche ouvrière politique en rupture avec la tradition « montagnarde ») a une fonction très précise : elle doit légitimer la demande de pouvoir de la gauche par une histoire de ces exploits et de ces souffrances populaires dont la gauche est l'héritière ou la guérisseuse. Pour masquer la part prise par la gauche à la répression violente de la rue ou à la répression douce des formes de culture ou de mémoire populaire, elle ne peut guère représenter la contradiction que comme l'opposition de la vie et de la pulsion de mort conspiratrice. Dans cette fiction/commémoration, le corps et la voix d'en bas ne pourront jamais rien représenter que l'amour plébéien de la vie, la souffrance des temps du mauvais gouvernement, la demande du bon gouvernement.

A l'opposé du légendaire de la révolte (élément d'une culture autonome, chant rapporté à sa voix, rêve ou mémoire réinvestis dans une pratique), l'hagiographie du peuple inscrira en gestes, voix et regards du peuple, la demande de pouvoir de ses représentants. On peut voir dans le final du film de Tavernier une remarquable condensation de ces signes hagiographiques : banderole d'usine en grève, évocatrice de mouvement ouvrier responsable, tête haute et buste fier de la femme du peuple qui a repris, face aux uniformes du pouvoir, le parti de ses frères, voix qui chante la Commune et les lilas, tableau noir de la rhétorique de gauche qui marque les chiffres comparatifs des victimes du maniaque et de celles du capital. Pas un de ces signes qui ne flatte le spectateur de gauche ou gauchiste du plaisir de se reconnaitre du bon côté.

D'où les questions que je me pose concernant l'usage de la notion de mémoire populaire. Les *Cahiers* l'ont mise en avant dans la critique du cinéma rétro, comme mémoire de la résistance contre le couple rétro/soumission. Il a aussi fonctionné un peu comme recours au vécu propre de la révolte contre les stéréotypes militants. Mais si on ne réfléchit pas sur les contradictions de cette notion, est-ce qu'on ne risque pas de perdre de vue la forêt révisionniste derrière l'arbre du rétro (aisément récupéré comme signe de la décadence des anciennes forces dirigeantes et de la folie du mauvais gouvernement) ? et est-ce qu'on ne risque pas de retomber dans la béatitude unanimiste, de n'apporter qu'un supplément d'âme aux commémorations de la gauche électorale ? Dans les lettres reçues par Moati à propos du *Pain noir*, j'ai été frappé par la façon dont cette « mémoire du peuple » qui n'avait pas d'intention apologétique était spontanément reconnue par des gens du genre délégué C.G.T., qui y reconnaissaient non point *leur* mémoire mais l'histoire abstraite de leur classe. De même je n'ai pas vu



Juin 1848 . Insurgé prisonnier. Bête sauvage ou gamin frondeur ? La bourgeoisie ne sait déjà plus comment le représenter Ce vaincu, ni anéanti, ni réconcilié, devra sortir du cadre pour que la bonne conscience puisse imager son grand amour pour le peuple. La jeune fille en fleurs ne remplace plus le prolétaire, elle s'identifie à lui.



*Le juge et l'assassin*, de Bertrand Tavernier.



le film de Bertolucci, mais j'ai été un peu terrorisé par les déclarations d'amour au grand Parti Communiste dont s'accompagne dans ses propos l'exaltation de la mémoire populaire.

La mémoire populaire, c'est quelque chose qui unit la demande gauchiste de substitut au code à la demande de gauche de supplément au code. Retrouver la mémoire, il faut savoir ce qu'on veut dire par là. D'un côté la mémoire de la lutte se perd ou se gagne dans le temps de la lutte et c'est affaire de politique présente. Mais quand la culture d'en bas a été l'objet non d'un simple enfouissement mais d'un double processus de destruction et de réinscription, inutile de prétendre retrouver *la* mémoire populaire, on risque de ne faire qu'illustrer la dernière réinscription. On n'a jamais que des lambeaux de l'histoire d'en bas ou de son légendaire avec lesquels il faut produire quelque chose de nouveau. Le problème n'est pas de restitution mais de production ; parce que le problème n'est pas d'unir, mais de diviser. Si le passé nous intéresse aux « Révoltes logiques », c'est dans sa division.

D'une part il nous semble nécessaire d'apporter les éléments d'un savoir réel sur toutes ces questions où se tient le bavardage arrogant de l'inculture de notre doxa politique ; par exemple : qu'est-ce qu'un pouvoir ouvrier, comment la faculté oppressive lui vient-elle ; comment des ouvriers peuvent-ils s'éprendre d'un code politique (communiste ou autre), comment opère en bas la soumission, etc. ? Mais il ne s'agit pas seulement de donner des matériaux aux politiques et aux théoriciens. Il s'agit d'opérer une division de leur discours. Nous ne voulons pas restituer les voix d'en bas mais faire entendre leur division, mettre en scène leur « théorique » dans sa provocation actuelle. Car le problème qui se pose aujourd'hui est de produire les éléments d'une nouvelle culture et l'image doit y avoir un rôle décisif.

Pour les émissions Sartre — dont nous n'avions pas la maîtrise — nous aurions eu sans doute cette pratique : faire jouer la provocation réciproque du passé et du présent. Mais sans doute la forme discours/illustration n'aurait-elle pas permis d'aller très loin. Il fallait pouvoir se sortir du double piège du témoignage et du commentaire et c'est une question qui oblige à poser à nouveau le problème de la fiction.

Comment diviser ce qui a pour fonction spontanée d'unir : la mémoire, le cinéma ? Comment représenter la division ? Ces questions sont urgentes face à l'accélération vertigineuse de la constitution d'une culture officielle « de gauche », à tout ce qui vient s'y accrocher selon la logique du supplément. Le cinéma italien récent nous avertit assez par la soudaine convergence de toutes les fictions vers la demande de pouvoir du P.C.I. : des images de la décadence et de l'anarchie du pouvoir (*Salo*) à la vanité du gauchisme petit-bourgeois (*Allonsanfan*), de la mémoire retrouvée du peuple (*Novecento*) à l'apologie de la saine police populaire (*Cadavres exquis*). Le film de Rosi est fascinant parce qu'il n'est pas *une* fiction du compromis historique mais ce compromis à l'état de fiction. La doxa politique marxiste qui informait naguère les films de Rosi (l'enquête qui remonte des faits aux rapports de domination sociale) vient se réduire à la ténuité d'une fiction toute littéraire et apolitique du pouvoir. Mais la fiction conspiration/enquête vient à son tour délivrer sa politique spontanée : positivation politique immédiate du bon enquêteur, appel de l'appareil pourri à l'Etat sain doté d'une police populaire, et des masses manipulées aux masses bien dirigées. La production de la fiction est *immédiatement* doxa politique. On retrouve l'histoire d'un crime comme pure fiction de la demande de pouvoir.

Ce programme commun de la fiction, cette culture officielle de gauche, nous avons toutes chances de les voir envahir notre espace culturel d'ici à 1978. Déjà Mitterrand consacre dans *Le Monde* les écrivains officiels du futur règne. Et nous pouvons pressentir ce qu'il y aura de débandade côté gauchistes à voir l'enthousiasme avec lequel *Libération* accueille chaque manifestation du nouvel unanimisme culturel de gauche, son affection pour les nouveaux héros du social-fascisme, l'ouvrier Potapov (*La Prime*) ou l'inspecteur Rogas (*Cadavres exquis*).

Cahiers : *Mais comment se fait-il que le pouvoir (en Europe) se soumette si facilement ce media qu'est le cinéma ? Historiquement, on sait que c'est d'abord l'armée qui l'a utilisé. On se souvient des bandes d'actualités d'avant-guerre où le cinéma était un moyen de donner la preuve du rayonnement national à l'étranger (dans les colonies). A l'inverse des autres arts, le cinéma est très facilement réquisitionné par le pouvoir. Aujourd'hui, par exemple, on a vu la télévision demander à tous les Français téléspectateurs d'envoyer leurs films de famille, leur production d'amateurs, afin de les monter et de les diffuser, de les coder, alors que justement ces images-là avaient été prises hors code. Tout se passant comme si, en plus du monopole des archives officielles, le pouvoir voulait aussi avoir celui des images amateur.*

**J. Rancière** : Je ne crois pas que le cinéma soit réquisitionné par le pouvoir, « à l'inverse des autres arts ». Il l'est différemment. Godard n'est pas devenu une institution officielle de la République comme Boulez ou Vasarely. Là où l'art a perdu toute fonction de figuration sociale, le pouvoir peut l'officialiser comme élément de rayonnement culturel sans d'ailleurs exiger des artistes aucune compromission. La réquisition du cinéma a évidemment un tout autre sens puisqu'il est l'art figuratif par excellence, que chacun en est plus ou moins consommateur ou producteur. Le cinéma est le plus court chemin entre l'archive du pouvoir et les formes de reconnaissance de chaque individu. Il est normal que le pouvoir veuille glaner quelque chose dans le délire voyeuriste qui marque notre culture présente (frénésie du direct, du documentaire, de l'ethnologique, etc.). Il n'y a pas actuellement un recoin de notre espace social où ne viennent se placer un regard, une caméra, un magnétophone, à la recherche d'une plus-value sur l'effet de réel. Le pouvoir en veut sa part. Mais c'est aussi qu'il en manque terriblement. Notre pouvoir prend peu d'images et joue peu sur les images. Même à l'intérieur du monopole étatique des images (la télé) le partage joue : c'est en général la gauche qui fictionne, et tout particulièrement sur l'histoire.

Les tenants du pouvoir politique ne cherchent guère à donner *leur* image des masses et de leurs luttes par exemple. Ils travaillent plutôt dans l'insignifiance de l'image. Les images du discours du pouvoir à la télé, à travers divers genres, semblent toutes obéir à une loi qui est d'annulation bien plus que de production de sens. Il y a d'abord ces images du pouvoir qui ne le renvoient qu'à son double (les visites des chefs d'Etat) ; il y a les émissions de Michel Droit où tout est dans la voix qui commente des images le plus souvent insignifiantes. Encore cette voix fait-elle effet politique réactionnaire moins par sa pensée que par sa non-pensée. (Foucault s'insurgeait naguère contre la thèse spontanée de gauche : *le pouvoir est bête*. Malgré tout je crois que l'effet d'abêtissement produit par notre télé ne provient pas de l'intelligence mais de la bêtise de ses maitres d'œuvre) ; il y a les émissions du type « Dossiers de l'écran » où des images souvent nulles, marquées du signe du déjà-vu et affectées en plus de la fonction de prétexte, introduisent à un spectacle de voix discordantes qui représentent l'équilibre conflictuel de notre société et dont on a par avance entendu tout ce qu'elles ont à dire. On ajoute donc du déjà-dit à du déjà-vu. Ou bien l'image sert seulement à rapprocher la voix du pouvoir, ou bien elle assure par son insignifiance le pouvoir de la voix qui commente, ou encore elle renvoie les voix discordantes à la vanité de leur déjà-dit et au spectacle de leur complicité.

*Spontanément notre pouvoir n'admet l'image que comme support et prétexte de la voix.* Il l'annule ou lui fait annuler les autres voix. Il préfère *commander* des images (celles de la fiction de gauche ou celles des particuliers). Cette demande est en un sens un signe de faiblesse, ou plutôt elle le serait s'il ne lui était pas répondu. Ce n'est pas précisément le cas. Cela s'inscrit dans un problème plus large. Nous avons un pouvoir qui occupe plus qu'il ne produit (à la télé ou ailleurs). Il est toujours à la recherche de suppléments, d'images, d'imagination, que la gauche et les gauchistes lui apportent concurremment. Et cela pose le problème : quand on n'est pas un parti, et qu'on ne veut supplémenter ni le giscardisme ni la gauche, comment garder, utiliser ses expériences, ses images, son imagination ?

Cahiers : *Il est vrai que le cinéma français est complètement a-généalogique. Mais en même temps, quand le cinéma sert directement la politique, que ce soit le cinéma militant, chez nous, ou le cinéma officiel des pays socialistes, il possède toujours une fonction de* commémoration, *comme s'il fallait remettre en scène, ré-affirmer quelque chose de déjà acquis, de déjà jugé (c'était vrai du cinéma soviétique comme c'est vrai aujourd'hui du cinéma chinois). Ce qui nous pose une double question. Est-ce que c'est inévitable quand on fait du cinéma politique (militant ou de propagande, officiel ou pas)? Et, d'autre part, est-ce qu'il n'y a pas là quelque chose qui tient à la spécificité du cinéma en tant que media ?*

*Par ailleurs, tu as vu* Darboy, *qu'en penses-tu ? Est-ce que le cinéma militant peut, selon toi, jouer un rôle positif dans la constitution d'une mémoire, dans une* re-généalogisation (!) *du cinéma ?*

**J. Rancière** : Je ne crois pas que le cinéma possède plus qu'un autre mode de figuration cet aspect de réaffirmation d'un déjà jugé. Les leurres du « réel » sont en un sens plus constitutifs de sa fonction politique diffuse que sa propriété de répétition. Si on laisse de côté tous ces films « de gauche » qui ne sont politiques que par la spontanéité de la fiction (le cinéma politique/commercial dont la gauche italienne a fourni le meilleur exemple), on peut dire qu'il y a deux grandes sortes de cinéma politique : celui qui milite au service d'un pouvoir politique, pour illustrer ses mots d'ordre, établir sa légende, et plus généralement assurer son hégémonie. C'est le cas du cinéma soviétique qui peut bien sûr aussi inspirer la pratique cinématographique de groupes militants qui n'ont pas le pouvoir mais qui se pensent déjà comme appareils d'Etat à venir.

Et puis il y a le cinéma militant du type *Un simple exemple*, celui qui cherche à faire politique par son effet propre, par sa participation à une dynamique de l'accumulation, de la représentation, de l'échange des expériences. Son titre explicite bien le problème qu'il pose : que veut dire *exemple ?* En un premier sens c'est l'illustration d'une théorie. Ainsi le film est encadré au tableau noir par les deux morceaux d'une citation du *Manifeste communiste* sur la « révolte » des forces productives contre les rapports de production et la catastrophe inexorable du capitalisme. Dans les termes de Godard, l'*ailleurs* d'une citation énigmatique qui a bien besoin qu'on lui donne un peu de corps et l'*ici* d'une de ces innombrables luttes de la restructuration industrielle qui a bien besoin de la preuve qu'elle n'est pas un de ces soubresauts classiques qui précèdent les liquidations définitives d'entreprises, qu'elle est une petite vie dans la grande roue de la révolution. Est-ce que cette citation n'est pas un moyen facile de donner le signe + : théorie de Marx + luttes ouvrières = révolution à venir ?

Cahiers : *C'est-à-dire que pour eux, c'était une chose assez simple. Ça n'a pas été très pensé au niveau de la liaison de production de l'un à l'autre. Ce qu'il fallait surtout pour eux, c'était marquer que ça se passait en période de crise, que c'était un moment de la crise. Et le seul moyen qu'on a trouvé, c'est cette phrase avec des images qui sont en fait des images de 68. Ce n'était pas plus ambitieux que ça ; on ne l'a pas pensé en tant que projet ; et peut-être qu'effectivement, en retour, ça questionne.*

**J. Rancière** : Oui, mais on est alors renvoyé à l'autre sens du mot « exemple » et à la fonction politique qu'il supporte : celle du « c'est possible ». La question du film, c'est à ce niveau celle de sa politique spontanée, qui est la nôtre, celle du gauchisme d'après-Mai qui vit de luttes exemplaires, de moments privilégiés où des ouvriers ont inventé du nouveau, pris du pouvoir. Ces moments, ces inventions, des exemples, on les reproduit, on les amplifie, on va les montrer à ceux qui seraient susceptibles d'en faire autant. On met des luttes en images pour provoquer d'autres luttes, mais est-ce qu'on n'évacue pas le problème du saut qualitatif, est-ce qu'on ne dissimule pas l'enterrement dans l'exemple ? Et puis la nécessité de l'exemple oblige à effacer des aspects importants de la constitution d'un pouvoir de lutte. Le personnage principal du film, il ne vient pas du monde ouvrier, mais de Vincennes, de la contestation étudiante, de Mai 68. A ce moment-là il ne s'agit plus seulement de la constitution d'un pouvoir de lutte exem-

plaire mais du parcours de la tribu gauchiste, de la constitution d'un certain camp. Et cet aspect se trouve escamoté. Ce qui vient faire signification, c'est la rondeur et la jovialité du personnage qui lui confèrent un poids d'ouvriérisme, d'enracinement de classe.

Le film révèle assez bien un autre élément trouble de notre doxa politique : le rapport aux appareils politico-syndicaux. D'un côté, l'exemplarité de l'unanimité à représenter exige que l'on gomme certaines contradictions, notamment certaines tensions à l'intérieur même de l'usine avec la C.G.T. D'autre part, il fonctionne sur l'opposition gauchiste spontanée entre l'illusion électorale de la gauche et les *vraies luttes* que mènent à la base les ouvriers, sans se demander (mais là encore ce n'est pas le film mais toute notre doxa qui est responsable) s'il n'y a pas complémentarité de ce « vrai » et de cette « illusion ». D'où cette séquence un peu bizarre du film où l'on rigole sur les colleurs d'affiches. On a l'impression qu'elle est là un peu en contrepoids, parce que les auteurs du film sont gênés de devoir remercier l'U.L. C.G.T. Mais à côté il y a le vrai problème qui reste intact : qu'est-ce que cette « vraie » lutte ? Est-ce que c'est une lutte syndicale avec un petit supplément d'âme ? Est-ce que c'est autre chose ? Est-ce qu'à travers la circulation de ses images va se constituer un camp ou son illusion ?

L'autre problème pour moi est celui de la caméra. Dans une lutte ordinaire, la caméra n'a pas l'habitude de se trouver là, prête à filmer chaque geste, chaque réunion. Sa présence trop naturelle comme le poids « ouvrier » du principal personnage escamote un peu l'ailleurs présent dans cette lutte. Ce n'est pas un regard qui filme l'exemplarité d'une lutte ouvrière. Les images sont prises d'un certain lieu qui est aussi celui d'où vient le principal acteur de la lutte. Je suis d'accord pour dire que la caméra militante n'a pas à se perdre dans des problèmes de méta-langage, à se culpabiliser sur son statut, son droit à être là, etc. Malgré tout, l'exemplarité oblige à masquer des problèmes qui font partie de la constitution de ce camp que le cinéma militant doit aider à former.

Cahiers : *Il nous semble que ce qui légitime actuellement le cinéma militant, c'est le fait qu'il diffuse les films dans des entreprises en grève, dans des endroits où il n'y a pas de cinéma, où il y a donc un monopole de la représentation de la lutte (comme la C.G.T. en 1968 passait* La vache et le prisonnier *chez Renault). Mais par rapport à un public plus large, public de cinéma, de télé, public de gauchistes tout aussi bien, on ne sait pas très bien quel type de demande il existe quant à la représentation ouvrière... On a plutôt le sentiment d'une division du travail : le cinéma militant montre les luttes, la télé les désamorce, quelqu'un comme Godard réfléchit sur* « comment s'image une lutte » *et le cinéma commercial* (Lily aime-moi, etc.) *met en scène une image ludique, démobilisatrice du prolo. Comme si chacun gérait à sa manière le corps ouvrier.*

**J. Rancière :** Pour moi, le gros problème est celui des ghettos qui s'opèrent au niveau de la diffusion. Par exemple, pour l'ouvrier supposé révolutionnaire, celui qui est à l'usine ou dans la grève, on fera des films militants qui montrent des luttes ouvrières, et puis pour l'ouvrier supposé petit-bourgeois qui va au cinéma le samedi soir, il y aura des films montrant des ouvriers un peu ahuris, un peu rigolards, avec la tête de Rufus par exemple, des ouvriers qui s'en fichent un peu de la lutte des classes. Or l'hégémonie culturelle bourgeoise passe en grande partie par une ségrégation des genres qui est en même temps une ségrégation des publics : films commerciaux lourds pour les masses, films commerciaux légers pour la petite bourgeoisie intellectuelle, films militants pour les militants. D'où un double danger. On s'inscrit dans la ségrégation bourgeoise, on habite son ghetto, mais aussi on fait semblant de croire qu'on s'adresse à un autre public que le sien : comme la presse gauchiste, les films militants n'ont-ils pas tendance à justifier les raccourcis de leur pédagogie par l'affirmation qu'ils ne s'adressent pas aux intellectuels, alors que ceux-ci en sont encore les principaux consommateurs.

La parole et l'image gauchiste ne prennent-elles pas alibi de ce que les masses n'entendent pas certaines fioritures pour confirmer le simplisme des intellectuels ? L'important, ce serait d'arriver à prendre des chemins en diagonale, d'arriver à faire pour chaque ghetto des films qui brisent son genre, qui provoquent et déplacent la perception de son public propre. Fansten dit là-dessus des choses très intéressantes dans son interview des *Cahiers*. Mais évidemment le destin de son entreprise laisse rêveur.

Cahiers : *Tu as vu* Ici et ailleurs. *Que penses-tu de la manière dont est posée la question comment* servir *une cause (ou comment* être utile *à une cause — ce qui est peut-être très différent) ? Et aussi comment se servir d'une cause politique pour amener (et pour animer) une réflexion sur le cinéma ?*

**J. Rancière** : Etre utile à une cause, je ne sais pas. Il a déjà le mérite d'être nuisible à pas mal de « bonnes » causes. C'est sans doute le seul film contemporain de notre situation politique, qui arrive à temps pour interroger la culture du programme commun. Je pense au plan de cette Libanaise trop belle à laquelle le metteur en scène fait redresser la tête pour qu'elle puisse mieux jouer le rôle de la militante palestinienne heureuse de donner un fils à la révolution. Il y en a, je crois, l'exact pendant dans ce plan final de *Le juge et l'assassin*, où une actrice également trop belle tient la tête trop haute pour chanter une Commune trop parfumée de lilas. Godard remplit une fonction aujourd'hui décisive qui est de provoquer et *diviser*. Mais je crois que s'il peut être utile, c'est plutôt à des gens qu'à des causes. Reste à savoir lesquels. Pour *Ici et ailleurs*, c'est sans doute à nous plus qu'aux Palestiniens. Quelle utilité ?

Cela peut être simplement un service du type : nous aider à ne pas mourir idiots. Ce peut être davantage, le principe d'une vigilance nouvelle. Reste cet aspect qui me semble problématique, ce que j'appelais tout à l'heure son pacifisme. Godard nous dit : c'est honteux de *prendre* des images, honteux de leur adjoindre un son qui les rend menteuses, honteux de raconter des histoires, honteux de répéter le viol quotidien de la représentation au pouvoir. C'est vrai, mais ce n'est pas tout le vrai. Il faut aussi produire des images et des histoires, il faut diviser mais il faut aussi d'une certaine manière unir. On ne peut en rester à une position de culpabilisation, un peu semblable, même si elle renvoie à une pratique infiniment plus intelligente, à celle de ces discours politiques postgauchistes qui culpabilisent toute action politique parce qu'elle pose nécessairement un pouvoir qui nécessairement opprime, etc.

Si on ne veut pas rester désarmés, il faut bien poser des pouvoirs, produire des images et des fictions qui seront toujours un peu suspectes. Il faut diviser (l'ici et l'ailleurs) mais aussi produire (donc condenser encore d'une certaine façon l'ici et l'ailleurs). L'heure est à la dialectique : comment diviser, qui unir et sur quoi ? Par exemple, je ne reprocherais pas à *La Cecilia* de prendre des libertés par rapport à l'interrogation de Godard mais je lui reprocherais peut-être d'unir trop facilement sur une idée (l'anarchie beau rêve : images portées par la chanson anarchiste) pour diviser ensuite trop facilement sur la même idée (clôture du rêve extérieur à la *vraie* lutte des classes) : il faudrait, d'une façon ou d'une autre, laisser percevoir que cette vraie lutte a aussi sa clôture et ses faillites (l'*Union sacrée*, par exemple).

Il faut accepter la provocation de Godard et pourtant trouver les moyens d'aller au-delà. Car derrière l'apparence d'un retour au positif (voilà ce que disaient ces combattants palestiniens dont nous avons couvert la voix de notre *Internationale* braillarde ; il faut apprendre à regarder, à écouter, etc.), il y a un aristocratisme un peu suicidaire.



*Les Palestiniens*, de Johan Van der Keuken.

# La remise en scène
## *(Notes)*

par
Serge Daney

**1. Intention perfide et procédé méprisable.**



*Construction d'un pont sur le Yang-Tsé* (film chinois). Rien à voir avec le morcellement reproché à Antonioni. Mais il ne s'agit pas non plus d'une carte postale (le plan général). Ce plan très général donne à percevoir (comme dans les plus belles toiles des peintres-paysans) un espace *foisonnant*, où l'hétérogène fait retour.

C'est sous ce titre qu'un commentateur du *Renmin Ribao (Quotidien du Peuple)* fustigea en 1974 *Chung Kouo*, le film d'Antonioni. Les arguments étaient parfois étranges. Ainsi : *« Mais le pire, c'est la description de la place Tien-An-Men. Le film ne donne pas une vue générale de cette place et ôte toute majesté à la porte Tian-An-Men, si chère au cœur du peuple chinois. Inversement l'auteur n'épargne pas sa pellicule pour filmer des groupes compacts de gens sur la place, avec des images tantôt éloignées, tantôt rapprochées, tantôt de face et tantôt de dos, ici un grouillement de têtes, là un enchevêtrement de pieds. Il fait délibérément de la place Tien-An-Men une foire en pleine pagaille. N'y-a-t-il pas là volonté d'insulter notre grande patrie ? »* (La réponse est évidemment : oui.)

Deux reproches, donc :
1. Par une multiplication exagérée des plans et des angles de prise de vue, Antonioni morcelle à plaisir (donc ne respecte pas, dénigre, insulte).
2. Il ne reproduit pas l'image officielle, emblématique, de la place, son *image de marque*. Il en va de même lorsqu'il filme le grand pont de Nankin : *« En filmant le grand pont de Nankin sur le Yang-t-sé, magnifique pont moderne, il a choisi exprès des angles très mauvais, donnant l'impression d'un pont tortueux et branlant. »* Autrement dit : toute image de marque qui manque là où on l'attend suppose la négation, le dénigrement, de son référent. Pas filmé = nié — nié = combattu. Autrement dit : toute image qui s'écarte de l'image de marque est supposée diffamatoire.

Il y a des images morcelées et qui devraient être entières ; il y a des images qui devraient être là et qui manquent à leur place. Troisième reproche : *« En ce qui concerne le choix des scènes et le montage, il n'a guère filmé les images bonnes, nouvelles et progressistes, ou bien, s'il les a filmées, c'était pour la frime et pour les couper après coup. »* Autrement dit : les « images bonnes, nouvelles et progressistes » ne sont pas à constituer, à construire, elles sont déjà là, du déjà-donné qu'il s'agit de reproduire. Mission du cinéma : *remettre en scène ?*

**2. Typage et naturel, naturel et typage.**

Pour ceux qui s'intéressaient alors à la *politique* chinoise (et pas seulement à la Chine comme rêve ou utopie, modèle ou défi), *Chung Kouo* n'était pas un film satisfaisant (il ne l'est toujours pas, d'ailleurs). On ne pouvait se défaire de l'impression d'assister aux tribulations muettes de figurants chinois en Chine, sous l'œil d'un grand esthète attentif et blasé, qui concluait un peu trop vite à l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit aux mystères qu'on lui montrait. Pire : il refusait d'ajouter sa signature aux images de marque déjà constituées, ready made, qu'on s'attendait (naïveté chinoise ? on n'a jamais su) à le voir reproduire. Horreur : il s'attachait davantage aux images qu'on lui déconseillait ou qu'on lui interdisait de prendre : un bâtiment officiel, un bateau militaire, un marché libre en rase campagne. Les Chinois ignorant que la seule image qui compte, ici, *c'est celle qui est gagnée sur quelque chose* (plus-value figurative).

Pour nous (*cf.* mon article dans *Libération* du 4/10/74) et le texte de J. Aumont dans les *Cahiers*, n° 248), il y avait un autre enjeu à la critique de *Chung Kouo*. Il s'agissait d'une occasion particulièrement propice à enfoncer un vieux clou auquel nous ten(i)ons depuis toujours : notre haine du naturalisme. A tous ceux qui bavaient devant cette tranche de vie, il s'agissait de dire : il n'y a pas au cinéma *que* de la rencontre, du naturel, du comme par hasard, il n'y a pas d'image (et particulièrement ici, en Europe, où si toutes les images

naissent égales, peu « arrivent » à marquer, même si toutes s'y essaient) qui ne vise sournoisement (naturalisme) ou explicitement (publicité) à devenir une image de marque, c'est-à-dire du figé, du répressif. Et nous ajoutions : le typage sournois que sécrète *Chung Kouo* n'est pas sans arrière-pensées ni malveillance. Ce en quoi nous n'avions pas grand'mérite à avoir raison : Antonioni faisait l'impasse sur ce qu'il ne comprenait pas et qui l'intéressait peu : la politique chinoise.

Mais devant les arguments développés par l'auteur d'*Intention perfide et procédé méprisable*, nous étions tout aussi démunis. Comment reprocher à Antonioni de ne pas avoir filmé la place Tien-An-Men selon un angle officiel (comme s'il s'agissait de ce que les Américains appellent un *must* — un devoir — touristique) ? Et pourquoi en inférer que ces plans insultaient le peuple chinois alors, qu'en France, ce ne sont justement pas ces plans-là qui étaient porteurs de dénigrement ou de diffamation ? C'est presque le contraire : auprès d'un public progressiste (celui que visait le film, et qui n'est pas, bien sûr, celui des A.F.C.), une image proche, humaine, non majestueuse, bref une non-carte postale de la place Tien-An-Men était positive : elle valorisait. D'où des paradoxes comme celui-ci : dans le *Renmin Ribao*, on lit : *« Mais Antonioni, lui, montre dans le peuple chinois une foule ignorante, idiote, coupée du monde, visage triste et anxieux, sans énergie, sans hygiène, aimant boire et manger, bref une masse avachie. »* Et dans *Libération*, on pouvait lire, sous la plume de Philippe Sollers, un (beau) texte sur le calme, la nonchalance, le manque d'hystérie de la foule chinoise. Les Chinois savaient-ils qu'en France les foules sont énervées, paranoïaques, méchantes ? Il semble que non.

Aussi avait-on envie de leur dire, aux Chinois, exactement le contraire de ce qu'on disait aux lecteurs de *Libération* ou des *Cahiers*. C'est-à-dire : il n'y a pas *que* du typage, que de l'exemplaire ; un film n'est pas qu'un codage, un plan n'est pas entièrement déterminé par la cause qu'il sert en dernière analyse. L'image *résiste*. Y compris celle que prend mon ennemi. Le peu de réel qu'elle enclôt ne se laisse pas réduire (sens culinaire) comme ça. *Il y a toujours un reste.*

Drôle de débat où il s'agissait, déjà, de l'ici et de l'ailleurs. Ici (Paris, fin 73), sortie parisienne du film d'Antonioni sur la Chine. Question : *que cache une image ?* (quel est son hors-champ ?) Là-bas (Chine, début 74), violent débat sur l'art occidental et la « musique sans titre ». Question : *que révèle une image ?* (qu'est-ce qu'il y avait dans le champ ?)
Ici : refoulement de la prise de vue (dimension politique du tournage) au profit du fétichisme de l'image prise, gagnée, selon le double critère de la rareté (la Chine) et de la vérité (l'œil du maître : Antonioni) = double scoop.
Là-bas, refoulement de l'image prise au profit d'une éthique étroite de la prise de la bonne image, c'est-à-dire d'une reprise du déjà-vu. *Ici : traquer le mis-en-scène sous le naturel. Là-bas : traquer le naturel sous la remise-en-scène.* Chassé-croisé ou court-circuit ?

Antonioni, le contrebandier.



### 3. Ambivalence ou amphibologie.

La césarienne.



Il y avait une scène dont le commentateur du *Renmin Ribao* ne parlait pas : celle de l'accouchement (césarienne sous acupuncture) qui ouvre (presque) le film. Supposons un instant qu'Antonioni n'ait pas été ce monstre anti-chinois, « en mal d'images » diffamatoires. Il se pose alors une question comme celle-ci : quelles images puis-je ramener de Chine, telles qu'elles puissent satisfaire les autorités chinoises (qui m'ont invité) et telles qu'elles révèlent au public occidental (qui, seul, verra le film) quelque chose de la Chine, quelque chose qu'il ignore ou qu'il sait mal ? La césarienne, c'est peut être *une réponse.*

Elle joue en effet sur deux tableaux. Pour les Chinois, elle illustre une indéniable réussite de la médecine populaire : succès de l'acupuncture, succès aussi de l'idéologie « servir le peuple » dans la médecine. De cette image (une naissance qui, au lieu d'être traumatique, se déroule avec tant de soin, de précision, en toute lucidité, en toute confiance), les Chinois peuvent à bon droit être fiers. *Elle fait, pour eux, preuve.*

Pour nous (l'autre tableau) cette image joue aussi positivement, mais pour des raisons sensiblement différentes. C'est qu'elle montre — mieux que tout discours — que le rapport que les Chinois entretiennent à leur corps est pour le moins très différent de celui qui existe dans une société judéo-chrétienne et capitaliste comme la nôtre. L'angoisse de l'éventrement, du dedans et du dehors, de la honte et de la faute, y est introuvable. Il s'agit d'autre chose (de quoi ? on ne sait, mais il suffit que la question ait lieu). Cette image, pour nous, joue comme révélateur. *Elle fait, pour nous, vérité* (notre vérité).

Voici donc une suite de plans deux fois positive, mais sur deux scènes différentes. Elle satisfait deux « publics » qui ne se rencontreront jamais, sinon à la faveur de ce film. Elle interdit au spectateur occidental de se mettre là où il n'est pas (en pro-Chine, par exemple), elle ne permet pas aux Chinois de se mettre là où ils ne sont pas (dans les affres du corps chrétien). Elle maintient la distance et, ce faisant, rend visible.

On voit tout de suite ce qu'un discours militant ou un brin politiste, objecterait à cette double scène. Ce qui est important, dirait-il, ce n'est pas que cette suite de plans joue positivement sur deux scènes qui s'ignorent, deux scènes disjointes, c'est que par son intermédiaire, ces deux scènes, la chinoise et la française, communiquent entre elles (l'amitié entre les peuples a besoin d'objets communs).

On devrait commencer à savoir que ce ne sont pas les gens qui communiquent (il suffit d'assister à un débat de ciné-club pour en être à jamais persuadé), mais les objets (énoncés, images) qui *se* communiquent. A trop croire en la Communication (et ses corrélats : l'Homme, le système Questions/Réponses) on s'expose à être déçus, comme nous le fûmes, trois ans plus tard, à voir que Yukong, malgré tout son talent, ne déplaçait que des souris.

Antonioni, lui, est un contrebandier. Sa place, il pourrait l'écrire ainsi :

(Ici) (Ailleurs)

Il est entre les parenthèses, à la fois protégé par elles mais flottant entre elles, sans ancrage, exposé. Exposé à l'utopie, au non-lieu. Le cinéma comme non-lieu, affirmation de la distance (même mince) comme ce qui donne de la valeur, c'est d'ailleurs ce dont Antonioni s'enchante et s'angoisse depuis toujours. Dans la scène rapide de *Profession reporter* où le vieux chef africain s'empare de la caméra et filme à son tour Nicholson, on voit bien ce dont il s'agit : la chute des parenthèses, c'est-à-dire la possibilité soudaine de la *réversibilité*, du contrechamp, de la caméra qui passe — sans un mot — de mains en mains, dans la plus grande confusion des deux scènes et de leurs acteurs. Ce qui était justement, en Chine, l'impossible.

### 4. La pose (Keep smiling)

Quelqu'un est-il filmé ? Il existe alors plusieurs cas de figure.

1. Ce filmage a lieu dans le cadre de l'industrie cinématographique. Il est alors symboliquement couvert par le type de contrat (salaire, cachet, participation, bénévolat) qui est passé entre la production et les acteurs. Au nom de ce contrat, le cinéaste pourra exiger tel jeu ou telle performance.


L'actrice Phyllis Calvert anticipe sur son image. Elle se met *en scène*.


Près de son téléviseur, cette ménagère est mise *en boîte* (in *The white castle*, de Johan Van der Keuken)


« Au cours d'un bain dans une rivière, le prince Sihanouk indique du doigt un fragment de bombe U.S. » (in *Tournée d'inspection de Samdech Norodom Sihanouk, dans la zone libérée du Cambodge*, supplément de *La Chine* n° 6, 1973)
Le doigt du prince indique suffisamment la fonction déictique de la photo, sa *mise-en-index* (preuve).

2. Ce filmage a lieu dans le cadre flou du documentaire, de l'essai, socio ou ethno-logique, ou dans celui de l'enquête. Les « acteurs » sont le plus souvent dans l'incapacité, totale ou relative, de maîtriser, techniquement ou intellectuellement, l'opération à laquelle ils prêtent leur corps et leur voix. On entre alors dans le domaine, balisé par Bazin, de la morale et du risque : filmer ceux pour qui n'existe aucune reversibilité, aucune chance de devenir à leur tour filmeurs, aucune possibilité même d'*anticiper* sur l'image qui va être prise d'eux : aucune prise sur l'image. Fous, enfants, primitifs, exclus, filmés sans espoir (pour eux) de retour, filmés « pour leur bien » ou pour celui de la science, ou pour le scandale : exotisme, philanthropie ou horreur, c'est tout un.

3. Il existe un troisième cas de figure (celui qui nous intéresse ici) : lorsque le filmage est le fait d'un cinéaste ou d'une équipe qui ont décidé de mettre leur caméra (et leur savoir-faire) *au service de*. D'un peuple, d'une cause, d'une lutte. Dans ces conditions, la non-reversibilité a d'autres causes (sous-développement, manque de matériel, besoin d'une aide étrangère), mais elle se double d'un autre problème :

On sait en effet que le propre d'un peuple en lutte, c'est qu'il s'organise pour cette lutte, c'est qu'il se met en scène (*cf.* mon article sur *Histoires d'A*, in *Cahiers* n° 254-55). Toute lutte prolongée forge d'elle-même une image mais une image de marque, un drapeau, un emblème où il y va de son identité, donc d'elle-même (puisque c'est toujours la négation de cette identité qui l'amène à lutter). Chaque image est alors une preuve, un constat, une pièce à conviction, révélateur non d'une essence cachée (d'un reste) mais d'une existence violemment affirmée (à prendre ou à laisser, d'une totalité). On se souvient que le *Renmin Ribao* reprochait à Antonioni de morceler, de ne pas prendre de « vue générale », de détruire la pose. Nous voici au cœur du problème : comment respecter cette pose ? Et comment aussi ne pas la respecter ?

La question n'est pas nouvelle. Ivens : *« Dans chaque endroit nous devions lutter pour conquérir notre liberté. La tendance naturelle des gens, c'est de ne montrer que l'aspect positif des choses, d'embellir la réalité. C'est un problème que, je crois, j'ai rencontré partout dans le monde. Quand on reçoit un invité, on nettoie la table et on range la vaisselle. D'autant plus lorsque l'invité arrive avec une caméra. »* (Entretien avec J-M. Doublet et J-P. Sergent dans le press-book du film.)

### 5. La partie commune.

Même chose avec le collectif qui a réalisé *L'olivier*. D. Dubroux : *« Dans les camps des lionceaux, ce qui nous intéressait c'était de montrer les rapports entre les gosses, comment ils géraient, de façon autonome, leur vie, en faisant la vaisselle, en s'occupant de plantation, de brebis et de moutons... enfin tout cet aspect-là. Mais eux ne comprenaient pas du tout pourquoi on s'intéressait à tout ça, et le dirigeant les faisait mettre en rang spécialement pour nous ».*

C'est ce que, un peu plus loin, S. Le Péron formule sous forme d'une question-programme : *« quelle est la partie commune à deux systèmes de questions ? ».* le film est alors pris dans un véritable jeu de quatre coins. Il y a d'un côté les filmeurs et leurs questions personnelles. De l'autre : les filmés et leurs questions personnelles. Mais il y a aussi, derrière les filmeurs ce qu'ils savent et ce qu'ils maîtrisent de « comment ces images vont fonctionner chez eux » (au *Marais*, par exemple) et derrière les filmés ce qu'ils imaginent et ce qu'ils espèrent de ce fonctionnement qu'ils ne connaissent pas. Exemple : *« Ils (les fedayin) étaient complètement ébahis quand on leur disait que cette image qu'ils montraient d'eux-mêmes, celle de gens qui ont pris les armes, c'est une image qui servait*


Les *ashbal* de *L'olivier*.

*ici à les montrer comme des désaxés, comme des gens qui ne pensent qu'à la mort, à se suicider, des fous, des déments... Alors, là ils étaient complètement désarmés, si l'on peut dire, devant ce devenir possible de leurs images, de ces images d'eux en armes.»* (Entretien, p. 30.)

Car il n'est pas sûr que les images qui satisfont à ces quatre exigences — les quatre coins — soient les plus éclairantes. Il est même douteux que la recherche d'images moyennes, d'*images-formation de compromis*, définies par le seul fait qu'elles ne choquent personne, produise autre chose que de l'indécidable opaque et mou. Une image peut exister sur deux scènes mais ne peut porter positivement (c'est là mon hypothèse) qu'un seul point de vue.

**6. Yukong.**

Et pourtant, Ivens et Loridan : *« Ces images, c'est un peu le mélange de notre présence et de leur réalité. Il y a une dialectique entre les deux. »* Etrange dialectique où les termes de la contradiction sont inassignables. Il s'agit plutôt d'un mélange. Le mélange brouille alors que la dialectique unit contradictoirement (unit pour diviser, joint pour disjoindre).

« Notre présence et leur réalité ». Faire du cinéma direct sur une réalité codée, c'est le propre du cinéma ethnologique. Dans le cas de la Chine, le code a un nom : la politique. Comme son nom l'indique, le socialisme vise à la socialisation des rapports entre les hommes. Il les fait donc entrer dans des appareils et des pratiques où c'est collectivement et consciemment que les individus vivent et pensent l'exercice du pouvoir (par eux et sur eux). Qui ne voit qu'on parle déjà de cinéma ? « Le cinéma » que se fait une société, les postures qu'elle prend pour penser, travailler, lutter.

Une caméra et un magnétophone qui se branchent sur la réalité chinoise rencontrent nécessairement cette mise-en-scène sociale qui lui préexiste et à laquelle elle va se superposer, soit pour la reconduire (en la faisant passer pour spontanée), soit pour la faire oublier un instant, la gommer ou la combattre (est-ce que morceler, c'est combattre ?).

Si le naturalisme est la bête noire des *Cahiers*, c'est bien parce qu'il reconduit ce qui lui est donné : la société en tant qu'elle est déjà mise en scène. Travailler le donné, casser cette pré-mise-en-scène, la rendre visible, est *ici* une entreprise difficile. Qu'on lise, dans ce même numéro, ce que dit Ferreri de sa lutte contre le décor. *Le réalisme* (beau mot, chose rare) *est toujours à gagner*.

**7. Les duettistes en question.**

Dans *Comment Yukong déplaça les montagnes*, le film le plus intéressant est, à mon sens, *L'usine de générateurs de Shanghai*. Pourquoi ? Parce que au moment où Ivens et Loridan sont dans l'usine, il se passe dans cette usine quelque chose qui les oblige à abandonner leur première idée du film et à en faire un autre. Le film devient une sorte de reportage sur un événement qui bouleverse l'usine : mécontentement des ouvriers, campagne de dazibao, dirigeants critiqués, réunions, etc. Nécessité soudain pour les cinéastes de se laisser guider par cette « fiction » et de ne pas tricher avec elle, d'en respecter le temps, l'espace. Nécessité de faire ce qu'ils ne font pas par ailleurs : faire *revenir* des porteurs de discours une fois que leurs discours ont subi le feu du réel. Ainsi des deux dirigeants critiqués (les duettistes).

Ce qui frappe, c'est qu'ils tiennent du début à la fin du film (avant et après la campagne de dazibao) à peu près le même discours, lequel, du coup, sonne de



La guerre des souterrains

plus en plus creux. Discours très doxal et sans surprise : il y est dit qu'il ne faut pas se couper des masses, accepter leurs critiques, s'enrichir par elles, devenir meilleurs, etc. S'il ne s'était rien passé dans cette usine, le même discours aurait eu une fonction, aurait joué un rôle différents : discours d'accompagnement à une opération « portes ouvertes ».

Mais du fait même de sa répétition embarrassée, du fait que nous avons le temps de le voir sonner creux, il nous permet d'entrevoir ce que les autres films semblent avoir pour but de masquer : que les discours ne sont pas à prendre (en Chine moins qu'ailleurs) pour ce qu'ils disent, mais pour ce qu'ils constituent d'une pratique politique plus diffuse, plus complexe — et beaucoup plus riche, — pratique des discours, à travers laquelle se joue, en bas comme en haut *du* pouvoir.

Le problème n'est pas tant de savoir si les gens sont sincères ou pas (ce serait une question paranoïaque et courte) que de cerner quelque chose de l'articulation entre tel individu (un corps et une voix singulières) et le discours collectif. Que veut-il dire ? Que veut-il quand il parle ? Où est la marque de son énonciation dans ce qu'il dit ? Où est l'accent de vérité ? Et (comme disent les Chinois) ne se drape-t-il pas dans le drapeau rouge pour attaquer le drapeau rouge ?

Roland Barthes, dans un court texte *(Alors, la Chine ?* p. 21), n'a pas manqué de percevoir cet aspect fondamental du rapport des chinois à leur discours : circulation du pouvoir dans le fait de faire circuler la parole. *« Tout discours semble en effet procéder par un cheminement de lieux communs (« topoi » et clichés), analogues à ces sous-programmes que la cybernétique appelle des « briques ». Quoi, nulle liberté ? Si. Sous la croûte théorique, le texte fuse (le désir, l'intelligence, le travail, la lutte, tout ce qui divise, déborde, dépasse). D'abord, ces clichés, chacun les combine différemment, non pas selon un projet esthétique d'originalité, mais sous la pression plus ou moins vive, de sa conscience politique (à travers le même code, quelle différence entre le discours figé de ce responsable d'une Commune populaire et l'analyse vive, précise, topique de cet ouvrier d'un chantier naval de Shanghai.»)*

Le mot important est : *à travers le même code.* On sait (il suffit de lire *Pékin Information*) que les luttes idéologiques et politiques les plus acharnées, les plus violentes, parlent la même langue, se parlent de l'intérieur d'un corpus (limité) d'énoncés qui fonctionnent un peu comme autant de cartes (énoncés-atouts, énoncés-maîtres) à jouer dans des parties toujours renouvelées. D'où la difficulté à reconnaître l'adversaire, *l'autre.* Ivens : *« Personne ne dit ouvertement : « Je suis réactionnaire. »*

D'où aussi l'utilisation tout à fait particulière que font les Chinois des guillemets. Les guillemets ne viennent jamais — comme ils sont censés le faire ici — attester à l'intérieur d'un discours la présence (la citation) d'un autre discours. Les guillemets, en Chine, sont diffamatoires. Ils constituent une double opération :

1. *Traduction.* Traduire en clair (dans le code commun) ce que l'autre n'a jamais dit mais qu'il est supposé avoir pensé tout bas (hors code). Exemple : un tel est supposé défendre la thèse absurde : « la bourgeoisie a du bon ».

2. *Mise à l'écart.* Les guillemets marquent alors une sorte de mise en quarantaine du mauvais discours (non-contamination) et le désignent, en l'isolant, à la diffamation.

C'est parce qu'en tant que Ivens et Loridan ont été les premiers à axer leur film sur la parole des Chinois que l'ont peut, à propos de leur film, faire ces remarques. Elles portent sur un point décisif que l'on peut baptiser de diverses manières : discours/pouvoir, énoncé/énonciation. Elles se posent à tous ceux qu'intéresse autrement qu'en slogans de comprendre quelque chose au pouvoir chinois. Comment filmer des guillemets ? On y reviendra. *(A suivre).*

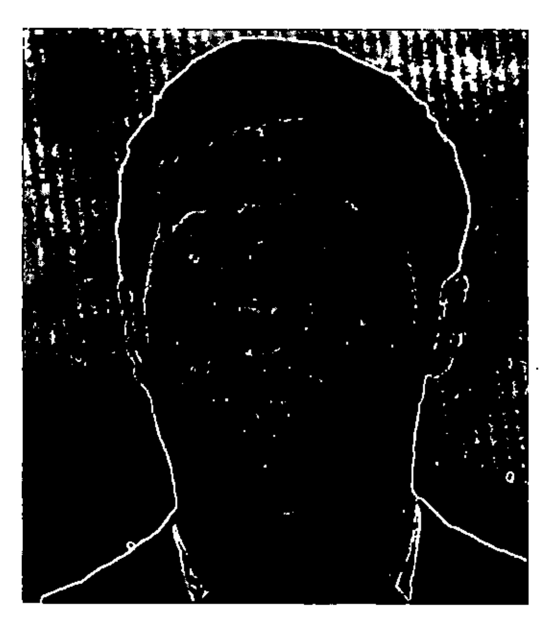
Serge DANEY.

# Le droit de regard

*(Sur quatre ou cinq événements dont les media ont ou n'ont pas parlé, en bien ou en mal)*

par
Serge Le Péron

## 1



Les erreurs judiciaires ne tombent pas du ciel. Elles ne sont pas l'« inévitable accident de l'expérience humaine ». Rien d'intéressant au chapitre « *Errare humanum est* ». C'est dans un autre registre qu'il faut chercher, celui des machines : l'Etat, la Justice, la Police..., et aujourd'hui l'Information. Car ces « erreurs » sont le signe extérieur de quelque chose de caché dans le pouvoir : son mode de fonctionnement. De tout temps. Or l'affaire Goldman est une affaire de notre temps et de notre lieu, la « civilisation de l'image » (la civilisation pour le lieu et l'image pour le temps) : la police pour la civilisation et les media pour l'image. L'affaire Goldman se trouve exactement au point de conjonction des deux ; dans l'intervalle où ils se relaient.

En fait la partie proprement policière est faible : des présomptions assez vagues fournies par un indic à propos d'un cambriolage tragique dans une pharmacie orientent les recherches vers Pierre Gold-

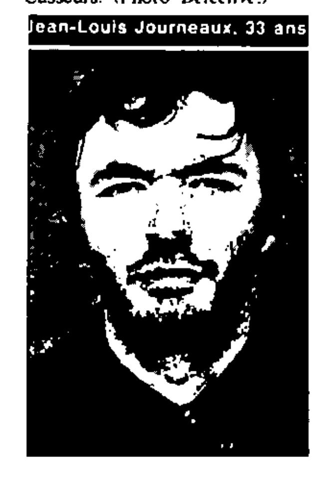

Gauchiste. (Photo *Paris-Match.*)

MARSEILLE: Mohamed Laid Moussa a été blessé grièvemen
d'un coup de révolver le 18/3/75. Le jeune algérien a
vait été condamné le 12 mars dernier pour avoir tué s
voisin qui faisait trop de bruit. Il pourrait s'agir
un vengeance. 33 343 AFP PHOTO 19/3/75


Métèque (Photo A.F.P.)

Casseurs. (Photo *Détective.*)

Jean-Louis Journeaux, 33 ans



Et Jean-Louis Grassi, 25 ans



man. Ici le phénomène prend corps : il se déclenche alors une conviction immédiate totale et infaillible de la police sur sa culpabilité. C'est bien lui ! N'importe quel flic pourrait l'affirmer. Tout concorde sur sa fiche, ou plutôt sur sa fiche les images convergent : métèque, gauchiste, casseur[1] ; c'en est presque trop ! Aujourd'hui le fameux « faisceau de présomptions » dont parle le droit pénal, à l'époque des media, c'est une *superposition d'images*. Et ces trois images-là (métèque, gauchiste, casseur) font particulièrement tilt dans la tête des représentants de l'Ordre : un concentré de bouc émissaire, l'expression proche de l'idéal de trois fléaux sociaux contemporains et trois images qui, en se superposant, *font masse* et donnent une image finale qui s'impose comme une évidence, « Pierre Goldman : assassin des deux pharmaciennes du boulevard Richard-Lenoir ».

On voit d'ici sa photo dans les journaux avec le titre, ça correspond bien. Alors ne reste plus qu'à convoquer les témoins à la P.J. pour reconnaître cette image. La victime d'abord, elle est formelle, c'est bien ça ; c'est la moindre des choses : si n'importe quel flic pouvait le reconnaître, ce n'est pas celui qui est le héros de l'affaire qui va faire des hésitations. Pour les autres témoins, c'est à peine s'il sera nécessaire de faciliter leur jugement. Aujourd'hui on ne fabrique (presque) plus les témoins, dans les affaires de ce genre, on fabrique les images. Et on éduque les regards.

La tête de l'assassin est connue de nos jours ; sa photo est partout dans le journal ; aux journaux la photo des assassins est le plus souvent transmise par la police : une manière commune de se tenir, de regarder, de se présenter. Or c'est un fait qu'on n'a pas la même tête pour tout le monde et d'ailleurs on ne fait pas la même tête partout et à tout le monde (ou alors on est payé pour ça), et le regard des flics ça finit par se voir sur le visage du « suspect », après plusieurs jours de soumission aux ordres et aux regards, aux regards de l'Ordre et aux ordres du regard. A force d'être regardé, épié, photographié par les regards anonymes des représentants de l'Ordre, on finit par ressembler à celui à qui ils ont décidé qu'on ressemblerait. Ce qu'on donne à reconnaître aux témoins alors, c'est le visage que le pouvoir a choisi, le visage sur lequel le pouvoir a imposé son regard ; et plus on regarde comme le pouvoir veut qu'on regarde, plus on a de chance de le « reconnaître » (de tomber d'accord avec le pouvoir) ; c'est-à-dire que les lecteurs du **Parisien libéré** sont les meilleurs témoins pour la police, tant ce journal dresse le regard de ses lecteurs dans le sens voulu par le pouvoir ; mais il n'est pas le seul[2].

Le pouvoir, la police, photographient pour reconnaître ; précisément *pour reconnaître* et faire reconnaître les contrevenants à sa loi, les auteurs d'infractions et les faiseurs de troubles ; cela implique un certain point de vue et même une prise de vue précise ; cela explique entre autres qu'on n'ait pas la même tête sur une photo de famille et sur une fiche anthropométrique. Cela explique aussi la facilité avec laquelle les images dont on parle (métèque, gauchiste, casseur) fusionnent, font bloc instantanément pour changer l'image d'un suspect en l'image d'un coupable. C'est qu'évidemment elles sont prises du même point de vue, celui de l'Ordre ; c'est ce point de vue qui d'abord les unifie. La *solidarité des images de l'Ordre*, le fait que leur enchaînement, leur superposition, leurs combinaisons se fassent au profit de l'Ordre, vient de là ; et il ne suffit pas de les enchaîner dans un ordre différent pour en dévoyer le sens ; ce qui est réellement en cause c'est la solidarité des différentes instances du pouvoir, la solidarité de leurs regards, ces regards qui donnent au pouvoir central les images dont il a besoin (car le pouvoir aujourd'hui fonctionne avec des images, voire avec sa propre image : la formule, « regarder la France au fond des yeux », ne se conçoit pas sans l'image).

Un exemple dans l'affaire Goldman : les deux photos publiées par *Libération* ; elles sont d'emblée éloquentes : la ressemblance entre deux personnes peut être telle qu'elle rend quasiment impossible tout discernement, toute « reconnaissance » d'une personne contre l'autre ; ainsi se trouve relativisé le témoignage humain. Mais la petite histoire de ces deux photos en dit plus ; elle dit les circonstances dans lesquelles elles ont été prises : la photo de Goldman a été prise après son arrestation, par la police ; celle du comédien par les services photographiques de l'armée après son incorporation. Les deux hommes ne se sont jamais autant ressemblé que sur ces deux photos. Pas étonnant.

Pas étonnant non plus qu'il soit facile au pouvoir de fabriquer les images de marque qui le servent puisque c'est lui qui fabrique *pour lui* les images de chacun (ça commence avec la carte d'identité et la photo réglementaire qui doit y être réglementairement apposée à sa place réglementaire) et qu'il dispose des moyens de faire croire qu'il s'agit du point de vue de tous.

L'image de marque de Pierre Goldman l'avait condamné à perpétuité à la prison ; il fallait qu'il se sorte de cette image dans laquelle on l'avait bouclé, montrer que rien de lui n'était dans cette image : opposer son réel à lui, Pierre Goldman, lutter pour *se faire connaître*[3] contre son image de marque en inscrivant sa vérité dans son écriture même. C'est la première chose qu'il a dû faire.



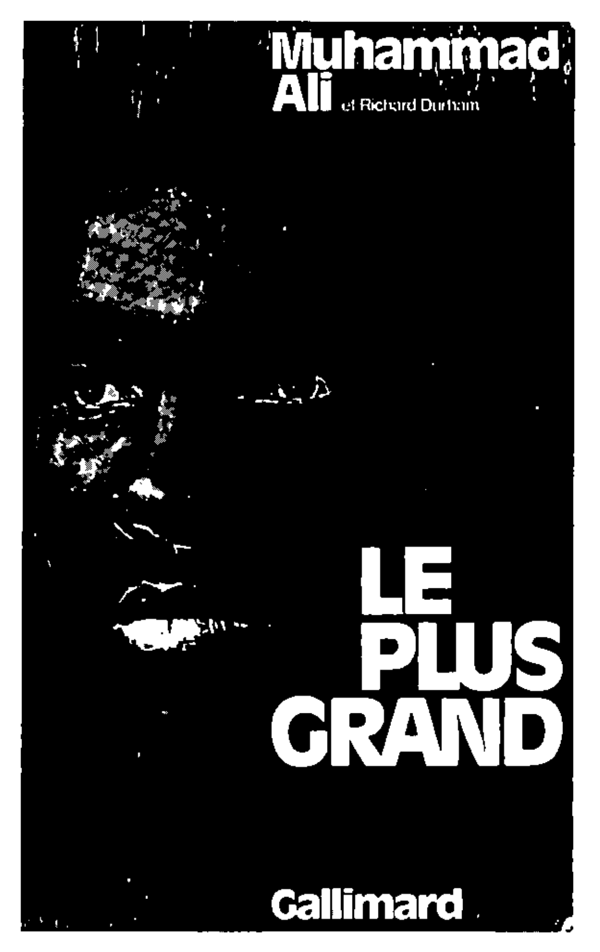
(AFP)



# 2

Soljénitsyne et Mohammed Ali : ce sont aussi deux images de marque dans lesquelles deux hommes sont enfermés, mais de manière différente ; en tout état de cause ils sont dans une situation telle qu'ils ont choisi de vivre et lutter *avec* leur image de marque. De vivre avec elle pour lutter avec elle. D'accepter donc pleinement le terrain des media, d'accepter de s'inscrire dans la chaine des images du pouvoir ; la deuxième chaine de la télévision, par exemple, et par exemple aux *Dossiers de l'Ecran* (Soljénitsyne) et *Apostrophes* (Mohammed Ali). Jouer de son image de marque pour être invité au grand jeu de ces émissions, prendre le pouvoir sur cette image, en direct, et tenter de *marquer des points :* c'est en gros ce qu'ils ont fait l'un et l'autre.

Les appareils, ils connaissent, appareils répressifs et appareils idéologiques également répressifs, appareils « Super-Puissants » de l'Amérique et de l'U.R.S.S. D'emblée ils ont une certitude précieuse qui leur vient de là, de leur expérience, une certitude qui les arme : *c'est truqué ;* l'unanimité de cette mystérieuse voix *off* qui interprète les questions de la France entière aux *Dossiers de l'Ecran* ou bien le dispositif (par exemple la disposition, la place et la « qualité » des invités) d' *Apostrophes.*




Et s'ils jouent avec quelque chose, c'est d'abord avec les règles du jeu, c'est même là l'objet premier de leur lutte ; et ainsi ils marquent des points, pour nous et pour eux. Pour nous : en soumettant à l'épreuve de leur image de marque les images de ces émissions qui nous sont proposées chaque semaine, c'est le spectacle réel de ces émissions qui est finalement donné ; et les créatures qui les composent passent pour ce qu'elles sont, des *stéréotypes ;* et peu importe si on le savait ou non, ce n'est pas tous les jours qu'on a l'occasion d'assister à la *mise à plat d'un simulacre ;* car laissé à lui-même, un stéréotype tombe à plat, laissé à lui-même, c'est-à-dire privé de ses règles de fonctionnement, de l'énergie qui les alimente : le pouvoir et ses lois.

Car non seulement ces deux soirs-là, l'Ordre s'est trouvé mis en défaut (et ce défaut mis en image), mais ces déconnexions successives ont permis *à du réel de passer :* le leur, celui qu'ils portent aussi avec leur image de marque, le Goulag, l'Amérique des opprimés ; grâce à un traitement à la fois brutal



Sur cette photo, Soljénitsyne, alors en relégation, reproduit une scène quotidienne du Goulag.

et subtil de l'appareil lui-même : si l'Ordre a pu être mis en défaut, c'est qu'avant tout l'ordre des images a pu être mis en défaut, qu'ils se sont d'abord attaqués aux images de l'Ordre. Certainement leur expérience est unique, elle n'en est pas moins matière à enseignement ; elle donne des repères et au moins un principe : *une conscience implacable des regards qui nous encadrent.*

Car au fond la question est bien de savoir comment faire pour que le réel qui remet en cause l'ordre établi (les luttes, les résistances multiples, secrètes ou publiques, les actions spectaculaires) puisse *traverser* la chaîne des images de l'Ordre sans être dénaturé, voire changé en son contraire ; comment faire pour que la signification de ce réel, devenu image, ne devienne, à cause des règles dominantes en la matière, agent de remise en ordre.

C'est ce qui arrive à Alain Jérôme, stéréotype de la majorité silencieuse (fabriquée pour les besoins de l'Ordre) littéralement déconnecté, quand Soljénitsyne répond au-delà des questions qui lui sont posées (par la mystérieuse voix *off*), laissant littéralement Jérôme de côté : occupant comme un forcené la place, réservée au meneur de jeu, du seul interlocuteur valable ; s'adressant en direct aux téléspectateurs de l'émission, refusant le détour par le regard d'Alain Jérome, ce regard par lequel d'ordinaire il faut passer pour parler, ce regard sous le contrôle duquel on parle. Et au lieu du spectacle du pouvoir à l'œuvre, pouvoir renforcé chaque fois par le spectacle de ces regards qui demandent leur tour, c'est le spectacle de la dérision du pouvoir qui est donné. Lors de pareille déconnexion, même la solidarité des images de l'Ordre n'est plus opérante, les tentatives répétées de suture par les appels incessants au « standard », pour le coup occupé par le directeur de A 2 lui-même, l'importance de ce parterre pour une fois montré, dérisoirement placé derrière un monceau d'appels pour une fois matérialisé (sous forme de papiers), ou bien la solidarité des media hautement réaffirmée par Alain-Jérôme après l'attaque contre *Le Monde*, rien n'a pu empêcher le confort de l'Ordre d'être entamé. Soljénitsyne est décidément une personnalité encombrante.

Dans les media il y a les donneurs de tours de parole ; à travers leur personne, ce sont bien sûr des ordres qui sont en réalité donnés. Il y a aussi les *donneurs de questions* (les questions de l'Ordre bien entendu, les questions que l'Ordre pose peu ou prou à ceux par qui le scandale arrive), autre catégorie de donneurs de leçons, catégorie auxiliaire pourrait-on dire (auxiliaire ne veut pas dire secondaire, par

Shirley Clarke : *Harlem Story*.



The cool world.



exemple dans le domaine directement répressif, les flics — auxiliaires de la Justice — en font partie). Jean Cau est de ceux-là ; il se trouvait « justement » invité autour de la même table, celle d'*Apostrophes*, que Mohammed Ali un vendredi soir. Les questions/réponses circulaient « normalement » de l'un à l'autre depuis un moment, *horizontalement*, la règle battait son plein, et tout à coup Ali a suspendu le jeu en marquant la solidarité des questions de Jean Cau (et l'Ordre qui les programmait) en remarquant simplement son regard, parmi les autres, « *vous avez l'air méchant* ». Et ce regard de l'Ordre se souvient soudain qu'il a devant lui, en chair et en os, l'image de marque de l'imprévisible champion du monde de boxe (se trouver en face de l'imprévisible c'est le pire qui puisse arriver au regard de l'Ordre, lui qui doit tout prévoir) et comme tout se passe « en direct », le regard de l'Ordre est devenu blême ; spectacle assez rare également et aux conséquences imprévisibles.

## 3

*Ici et ailleurs* (tournage)



Photo de 1973 : Sur la route nationale, à 55 km de la ville-frontière de Siem Pang, une borne kilométrique, une caméra, un paysage et Sihanouk au milieu, *dedans*, contre la rumeur.




Les mêmes causes produisent parfois les mêmes effets. Par exemple, la cause de ceux, journalistes, cinéastes, militants politiques, dont la fonction, le métier, consiste à produire des images et qui tiennent, pour des raisons politiques ou morales ou sans raison du tout, comme ça, à donner des images de ce qui se passe vraiment, des images du réel en mouvement, ou simplement qui ne veulent pas raconter d'histoires. Ceux-là qui se posent un jour la question de faire passer du réel dans la chaine des images, son propre réel ou celui des autres.

Par exemple faire comprendre la situation dans laquelle on se trouve placé quand on se retrouve ici avec des images d'ailleurs, des images de gens qui sont morts ailleurs *(Ici et ailleurs)*. Et pourtant, dans ce film qui ne prétend jamais tenir un discours sur le réel, qui interroge des images et des sons, leur mode de production, ce qu'elles cachaient et ce qu'elles montraient, dans ce film, c'est souvent le réel lui-même qui force le regard. Et ce n'est pas un paradoxe, ni un cas unique.

Il y a trois ans, Norodom Sihanouk, pour parler du Cambodge, avait produit le même effet. C'était au début de 1973, des rumeurs circulaient à propos de ses rapports avec la Résistance de l'Intérieur, à

propos de la lutte armée, à propos des zones libérées, etc. Une rumeur, en général, c'est aussi une chaine d'images et de sons qui se renvoient les uns aux autres et dont l'origine embrouillée se trouve quelque part dans le pouvoir ; on l'a vu à Orléans, une rumeur a toujours besoin de la complicité du pouvoir pour exister ; dans les media c'est encore plus clair, il faut une orchestration et un meneur de jeu : le chef d'orchestre, c'est aujourd'hui généralement admis, c'était la C.I.A. Alors Sihanouk et sa femme y étaient allés ; ils y étaient allés de leur image de marque ; avec leur image de marque ils étaient allés se faire photographier et photographier dans les zones libérées. Sihanouk était assez réalisateur, il avait une connaissance concrète du fonctionnement des media et de l'Occident et même une intelligence remarquable de la lutte sur ce terrain. Au cours du film qui avait été réalisé il remettait constamment en cause la réalité de sa propre image dans le réel ; par exemple, il s'était fait filmer près d'une borne kilométrique, et il se donnait comme l'image de lui-même, disant : « *Voyez cette borne, elle est réelle, comme je suis réel, je touche cette borne et je suis bien dans le réel indiqué par cette borne à x km de Phnom-Penh, sur la route n° y, etc.* » Et du réel était passé, la rumeur avait cessé. Provisoirement[4].

Et dans le cinéma militant, dont le projet est constitutivement de contribuer à transformer le réel avec des images et des sons, de contribuer à le transformer avec du réel mis en images, jamais le réel n'est tant didactique que lorsque existe cette conscience de la circulation des images. *Un simple exemple*, dans *Bonne chance, la France !* : des souvenirs d'une grève enregistrés au magnétophone six mois après sur la bande-son et des images-souvenir enregistrées pendant sur la bande image, ça donne, par le travail de mise en rapport de ces deux séries de souvenirs, *le mode de production de ces images* et par voie de conséquence la remontée à leur terrain d'origine : le réel.

Bonne chance, la France !



Dans ces trois exemples de films se marque, à des degrés divers, une certaine conscience de parler dans un appareil ; conscience inscrite dans leur procès d'exposition même ; ils barrent ainsi la possibilité d'être utilisés sur d'autres chaînes à d'autres fins (à des fins de remise en ordre). Car à force d'être faux et illusoire, le point de vue de la transparence au cinéma ou dans les media fait plus que de ne rien produire aujourd'hui, il fournit et renforce les chaînes dominantes, donc l'ordre dominant. Désormais, *jouer le jeu* du premier degré, des images immédiates, c'est *faire le jeu* de l'« Information », quelles que soient ces images et le réel qu'elles représentent.

# 4

Par contre, donner et s'il le faut donner à voir les dessous d'une image, c'est déjà mettre en défaut le système de l'Information.

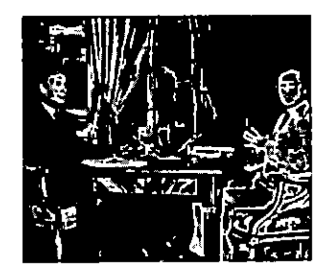
En apparence, les dessous de l'Information c'est la *correspondance ;* il y a les permanents et les particuliers ; « je t'écris, tu m'écris ; je t'envoie une photo ; tu me câbles un message » ; *solidarité ;* « je te tiens, tu me tiens..., tiens-toi-le pour dit ».

La seule chose que peuvent nous assurer, au fond, les media, c'est qu'ils travaillent par correspondance, mais la règle générale c'est le secret. Le secret de l'information dans les media, c'est de ne pas dire comment elle vient, du départ (ce type qui vous raconte une histoire ailleurs, qui il est ; et dans quelles circonstances il vous parle, par exemple) à l'arrivée (comment il se fait qu'elle occupe la première ou la dernière page), pourquoi et comment un gros titre apparaît et disparaît ; comment il se fait que les journalistes s'expriment tous de la même manière ; ni pourquoi la machine tourne à cette vitesse ; au fait, à quelle vitesse elle tourne, et dans quel sens ? On entend toujours dire dans le tiers monde que les images (y compris les images du tiers monde, les films, par exemple) ont trop tendance à être tournées vers l'Occident ; cette tendance en cache une autre : c'est la machine à fabriquer les images elle-même qui tourne dans le sens du pouvoir, *vers l'Ouest*, pour le pouvoir en Occident.

Ce pouvoir *sait imposer* ses règles et ses lois au fonctionnement de la machine : la vitesse, les censures-bien-sûr, le langage ; ses modes de fonctionnement (économique, idéologique), ses trucs (le scoop)[5]; ses exigences (la présentation, la qualité technique) ; un consensus sur quelques images de marque[6].

Dans un tel système, ce qu'on appelle la matière brute, les témoignages, théoriquement garants de réel (et qui jouissent comme tels d'une grande crédibilité), échappent à tout ancrage visible, et leur place est *en bout de chaine* comme illustration ou reconnaissance d'images déjà là. On l'a vu pour Goldman. Et pour le Cambodge ?

Ce qu'il y a de sûr, c'est que lorsque *Paris-Match* publie comme un scoop des photos censées représenter la vie quotidienne au Cambodge, scènes de répression, voire scènes d'horreur, il ment à ses lecteurs sur au moins un point : ce scoop n'en est








**Une interview : deux séries, des questions et des réponses. En fait, ce sont les questions qui sont importantes, qui sont vivantes. D'où vient que les réponses sont toujours mortes ?**

pas un. Ces photos viennent simplement alimenter la machine anticommuniste et raciste qu'est *Paris-Match* depuis toujours. Elles viennent, comme de braves besogneuses, se placer dans une mise en pages déjà prête, derrière des légendes déjà écrites depuis longtemps[7].

Quel que soit l'appareil d'information, il est pris dans les réseaux dominants, sujets de la même loi. Bien sûr chacun s'y taille une image de marque qui le distingue du voisin dans les marges qui vont du « capitalisme à visage humain » au « socialisme à visage humain » : on le voit, tous officient sous un immense portrait, celui du *Visage Humain*. Et ce visage humain, si abstrait soit-il, a les traits de l'Homme occidental, c'est-à-dire qu'il est un visage humain assis, plein de considération pour ceux qui le suivent au doigt et à l'œil (quel que soit le relais, U.S.A. ou U.R.S.S.) et qui voit rouge quand on échappe à son regard.

*« Ils nous insultent et nous donnent des leçons comme à un animal sauvage*[8]» Derrière le Visage Humain des voix s'élèvent, celle du directeur du *Figaro* qui reconnaît bien là le socialisme et les jaunes, celle de gens comme Mitterrand[9] ou André Fontaine[10] qui ont le courage de dire que cette image du socialisme n'est pas la leur. On ne peut pas tous les citer, mais peu importe : dans ce système *tous les témoignages concordent.*

Le jeu des media, les dirigeants cambodgiens l'ont d'abord accepté ; ils ont fait ce qu'on fait dans ces cas-là, ils ont accordé des interviews. Une interview, ça n'a pas d'autre intérêt dans le jeu des media que son existence (qui peut, si l'interviewé est de qualité et s'il est bien présenté, accrocher et faire vendre) ; à moins qu'il y ait dedans du scoop, de l'inédit, du sensationnel ; certains politiciens ne fonctionnent que comme ça. Mais en général, c'est techniquement assez banal : un système de questions d'un côté, un système de réponses de l'autre — les répondeurs automatiques d'abord, côté questions — soit une série de champs, une série de contre-champs. Il ne faut pas s'y tromper, dans les conditions générales, l'interview est *un artifice,* comme le raccord spatio-temporel au cinéma est un artifice ; simulacre de résolution de l'ici et de l'ailleurs, et simulacre d'autant plus grand que l'ailleurs est éloigné de l'ici (le communisme, dans un pays du tiers monde, situé en Asie, et qui vient d'être ravagé par une guerre impitoyable !). En fait, dans une interview chacun répond à ses propres questions. C'est le cas dans une interview *Newsweek*/Ieng Sary[11]. Mais dans ce cas *Newsweek* a le *pouvoir réel de questionner ;* sur ce terrain, l'interviewé n'a pas le *pouvoir réel de répondre.*



Photo de 1973 : Sihanouk montre aux dirigeants de l'Intérieur les photos du Cambodge qu'il a prises lui-même.

Dans le jeu des media Sihanouk y est allé une nouvelle fois de son image de marque ; en octobre 1975 il déclarait : *« Nous voulons choisir une voie que nous estimons bonne pour le tiers monde, à savoir: réussir à sortir du sous-développement par nous-mêmes. »* Il faut dire en passant que les experts mondiaux (donc occidentaux) considèrent cette hypothèse comme impossible.

Au fond, tout a été dit, TF1 détient des heures d'interview de Sihanouk. Les Cambodgiens ont montré un film, *Peuple héroïque*, réalisé par des journalistes chinois ; il est intéressant de lire ce qu'en a dit *Newsweek : « La Conférence des nations non alignées de la semaine dernière à Lima (Pérou) était l'occasion inattendue de* la première d'un film[12]. *En effet, à la réception donnée par les Cambodgiens, les délégués et les journalistes ont été invités à assister à la projection d'un film extraordinaire, intitulé* Peuple héroïque, *qui* aurait été tourné *dans la campagne cambodgienne pendant les dernières semaines de la guerre et dans la capitale, Phnom-Penh, immédiatement après sa prise par les Khmers rouges.* Certaines séquences sont d'une qualité PRESQUE comparable aux films de Fellini, *avec des routes jonchées de voitures abandonnées ou montrant l'ambassade américaine désertée. Bien qu'il n'y ait aucune image de la reddition des troupes de Lon Nol ou sur* la population vaincue *de Phnom-Penh, le film a* manifestement *transmis le message selon lequel le nouveau Cambodge est devenu une société disciplinée et spartiate. »*

*Paris-Match*

L'ÉVÉNEMENT

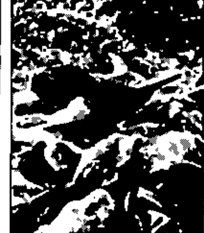
# TERREUR AU CAMBODGE

Voici en exclusivité le premier reportage clandestin chez les Khmers rouges, rapporté par un réfugié. Les vieillards « improductifs » sont éliminés, les hommes tirent la charrue comme



des buffles, on marie de force les jeunes filles aux travailleurs méritants, c'est la démocratie idéale telle que la rêve l'utopie socialiste, bâtie à coup de milliers de morts





*« Manifestement »* les journalistes chinois qui ont fait le film et les journalistes occidentaux qui l'ont vu n'ont pas les mêmes préoccupations dans l'exercice de leur métier.

*Newsweek* ajoute : *« Ce qui était significatif c'est que le film a donné au monde extérieur la première vision du Cambodge depuis la victoire des Khmers rouges en avril »,* etc.

On ne pouvait pas dire moins. En fait on ne peut signifier plus l'insignifiance de ces images pour l'Occident.

C'est dans cette conjoncture, précisément depuis le départ de Sihanouk de Paris, le 11 octobre 1975, que la presse occidentale s'est déchaînée contre le Cambodge. *L'Aurore* a commencé, les autres ont suivi ; les images les plus atroces ont été reproduites (les témoignages désormais publiés, sans même les guillemets d'usage, dans *Le Monde,* par exemple), des analyses nouvelles ou anciennes ont été ressorties *(La Croix :* « les Khmers, sous une douceur apparente, cachent une cruauté légendaire »). Les



Voir note 13, p. 38. (Photo diffusée par l'Agence Chine Nouvelle.)

Cambodgiens ne sont pas entrés dans le jeu de la réfutation sur le terrain des media. Depuis une dernière photo en juillet 1975[13], ils n'ont rien envoyé jusqu'ici : en face des images monstrueuses qu'on a données d'eux, il n'y a pas d'images contraires. Là se trouve un autre aspect du scandale ; aujourd'hui on s'échange des images, et souvent ; *c'est la Règle.* L'échange d'images n'est qu'un des aspects de la compétition pacifique « entre nations à systèmes sociaux différents ». Encore du verbiage qui masque un rapport de force ; aujourd'hui dans les media, comme hier dans les rues de Phnom-Penh, *l'échange est inégal*[14] et les dirigeants cambodgiens doivent penser qu'il faut concentrer toutes les forces à gagner la bataille du riz et de l'eau et que la bataille des images viendra après.

Ainsi se trouvent déçus les espoirs hypocrites de ceux qui font semblant d'attendre de bonne foi des images-démentis et priver leurs amis d'image d'eux-mêmes, et à cette époque c'est la chose la plus difficile de demander à un ami de se passer de sa photo.

Cette attitude du Cambodge est radicale et certainement provisoire ; elle met l'accent sur la situation des pays du tiers monde dans le système mondial des media. On l'a dit, c'est le règne de l'échange inégal, comme dans les domaines économique, militaire, politique, avec le cynisme en moins, donc avec *l'hypocrisie en plus.* Les images du tiers monde n'ont pas leur place sur les chaines du Marché de l'Image[15] non qu'on leur en refuse l'entrée, presque tout peut entrer, mais dans quel état elles entrent (l'autocensure et l'idéologie de la conformation au modèle opèrent dès la production) et comment elles en sortent ; en fait, pour qu'elles s'en sortent, elles doivent se conformer au Modèle plus encore que les images courantes en Occident[16].

C'est bien en termes de marché que le problème se pose ; une image de marque a du poids quand le système lui donne de la valeur, car c'est lui qui donne leur valeur aux images de marque, c'est assez dire combien entrer dans le jeu des images de marque est entrer dans le jeu du pouvoir, en tout cas *entrer en promiscuité avec lui ;* pour ceux qui veulent le détruire, c'est parfois possible sans que le prix à payer soit trop élevé, pas toujours ; c'est souvent nécessaire et il faut alors s'attendre au pire, car il ne faut rien attendre d'un système d'images et de sons, d'informations, qui fonctionne pour le compte exclusif de l'Ordre mondial.

Serge LE PERON.

# Notes

1. Au sens où le milieu et la police emploient ce terme : celui qui fait des casses, des hold-up ; les flics savaient déjà que Goldman avait commis des hold-up au moment où ils l'ont arrêté.

2. Il y a aussi les images de marque, secondaires, dérivées de la principale ; le P.C.F. en est le spécialiste ; dans l'affaire Goldman, par exemple, il en a profité pour refourguer sa thèse dérisoire sur la collusion gauchiste-police ; depuis la mort de Pierre Overney il osait moins ; enfin publiquement.

3. Jusqu'ici on n'avait fait que le « reconnaître » !

4. A noter qu'une précédente réfutation de la rumeur, par la publication à Pékin d'une lettre de Khieu Samphan à Sihanouk et l'envoi aux agences de photos de réunions des chefs de la Résistance sous le portrait du prince, n'avait été suivie d'aucun effet.

5. Dans la logique du système le scoop est nécessaire pour faire sortir les défilés d'images de leur monotonie , il permet de relancer la machine il est parfois le lieu d'une traversée fulgurante du réel, mais il ne comporte pas de risques à une grande échelle pour le système.

6. Sauf exception marginale qui contribue utilement à le dérégler ou l'oblige à une intégration supérieure, c'est le cas des media révolutionnaires, journaux gauchistes comme *Libération*, stations radio-pirates, etc. ; c'est le cas également des actions spectaculaires comme celles des Palestiniens des Jeux Olympiques de Munich, en 1972.

7. D'où les erreurs grossières, immédiatement repérables, changement de légende par rapport à la photo d'origine ou photos grossièrement truquées, etc. *C'est qu'au fond les media dominants* se foutent *des images, ils les fabriquent et les manipulent, c'est tout.*

8. Khieu Samphan au représentant de l'Agence d'Information du Kamputchéa, le 12 août 1975.

9. Image de marque à parfaire encore et pour ce faire prête à toutes les ségrégations.

10. Plutôt candidat, lui, au poste du Visage Humain.

11. Cité dans *Phnom-Penh libéré* par Jérôme et Jocelyne Steinbach, Editions Sociales.

12. C'est nous qui soulignons.

13. Plan général sur la campagne cambodgienne. « *N'importe quel Cambodgien aura beau interroger sa mémoire pour y retrouver une telle image : ni lui, ni son père, ni même son grand-père ne pourraient se vanter d'avoir vu les rizières donner deux fois dans une année Il faut, pour faire naître un tel souvenir, remonter à presque mille ans en arrière, à Angkor* » (in *Phnom-Penh libéré*). Un scoop véritable et pourtant un échec total dans les media.

14. Dans Phnom-Penh, hier, les échanges vers l'Occident, c'était sous le signe du riz américain, la prostitution, la corruption, la mendicité, les coups de feu, etc.

15. Essentiellement les images positives. Les images de leur désarroi ou de leur misère se frayent un chemin dans les mailles de l'humanisme occidental qui régente les media. On *peut* exhiber l'image d'un enfant palestinien dans un camp de réfugiés, mais on *doit* exécrer l'image d'un fidaï. Il faut dire que les images de désolation *s'intègrent* très bien dans le système (même si elles reflètent des situations dans le réel dont l'impérialisme est la cause), puisqu'*elles impliquent* (elles confirment même) la maîtrise du « grand preneur d'images »; la supériorité de l'Occident. Elles proviennent d'ailleurs, le plus souvent, d'agences occidentales.

16. Le « succès » de *Chronique des années de braise* en est l'illustration frappante : pour être primé à Cannes, le tiers monde, l'Algérie a dû se plier à ce qu'il y a de plus éculé dans le plus éculé de l'empire de la représentation. Quant au très beau film éthiopien, *Une moisson de trois mille ans*, il a bien été retenu par la Semaine de la critique, aperçu par quelques-uns et méconnu de tous.

# PHOTOGRAPHIES

Pourquoi ces interventions sur la photo, et pourquoi dans les *Cahiers* ? Posons déjà que nous ne sommes pas des spécialistes de la photo et que ces interventions (que l'on aimerait prolongées) n'ont rien de la rubrique comme quartier réservé, comme séparation d'un espace marqué.

Nous sommes persuadés, au contraire, qu'il est devenu tout à fait urgent et nécessaire de ne plus prendre le champ des média comme il nous vient tout naturellement, séparé, circonscrit, clôturé : les images sur triacétate dans les salles de cinéma, les photos dans les journaux, les images électroniques dans la salle de séjour et la publicité dans la rue. Le pouvoir, lui, n'utilise pas ces images séparément, un circuit après l'autre, un message plus un autre, mais joue du relai, de la reprise, des images données à oublier et des images données à souvenir, des images montrées à la sauvette et des images exhibées. Et dans l'imaginaire iconique ça circule très vite, ça embraye sans cesse d'une image à l'autre, de la télévision à la photo, de la publicité au cinéma, dans tous les sens.

Les revues de photos, aujourd'hui, c'est le dernier endroit pour interroger la photo. Les deux seuls discours autorisés y sont le discours technique et le discours de la promotion. Plus de différence notable entre les pages publicitaires et les pages rédactionnelles : dans les premières on vend des appareils, dans les secondes des noms d'auteurs, de la professionnalité, des modèles culturels, des photographies fétiches. Pas de place pour un autre discours, plus théorique ou plus intervenant, dans cet air raréfié.

Pour toutes ces raisons, les *Cahiers* nous ont semblé le bon lieu pour une intervention sur la photo, dont l'objectif premier était de quadriller un terrain entièrement abandonné à l'idéologie dominante, sans embryon de riposte. Celle-ci devait donc venir d'un autre lieu, quitte à remettre en question une certaine idée de la spécificité qui relève peut-être, aussi, de l'image de marque.

Alain BERGALA
Jean-Jacques HENRY

# 1. Le pendule
## *(La photo historique stéréotypée)*
## par
## Alain Bergala

*Le propre de ces photos stéréotypées, c'est de revenir, d'occuper en permanence le devant de la scène, d'être reprises sans cesse par les appareils d'information et d'édition jusqu'à devenir emblématiques d'un événement historique. Photos entièrement dominées, contrôlées (quel que soit leur lieu d'origine), leurre d'un consensus universel factice, simulacre d'une mémoire collective où elles impriment une image de marque de l'événement historique, celle du pouvoir qui les a sélectionnées pour faire taire toutes les autres. Il faut pourtant qu'elles soient exemplaires aux yeux de ce pouvoir qui les a destinées au consensus le plus large et que d'une certaine façon elles soient en mesure de le réaliser.*

*L'apparition du reportage photographique a été l'occasion de reconstruire un imaginaire historique qui n'était plus tout à fait celui de l'Histoire officielle, l'Histoire écrite, et qui n'est pas non plus celui de l'Histoire filmée ou télévisée. La photo historique a été chargée de jouer son propre rôle dans le travail permanent de récupération du passé et elle a dû apprendre, sur le marché de la concurrence capitaliste, toutes les exigences nouvelles de ce rôle, et pas toujours faciles à concilier.*

*Les appareils de diffusion qui prennent en charge l'apparition et la circulation réglée de ces photos leur assignent immanquablement le rôle de butée aveugle dans l'emboîtement méticuleux des garanties, des justifications des cautions dont s'entoure toute énonciation qui se veut convaincante. Elle-même, de ce fait, ne peut être désignée dans sa position d'énonciation. Toujours en marge, toujours dominée par le discours écrit, elle est pointée à l'horizon du texte, dans sa silhouette globale et toujours déjà-vue, comme la caution ultime qui garantit l'accrochage, quelque part dans le réel, de la chaine des discours. Pour jouer ce rôle ingrat de fonder en nature la seule énonciation licite, celle du texte, il est strictement exigé d'elle qu'elle reste à sa place, point aveugle hors de tout soupçon, lieu du dernier retranchement de la conviction brute, qui ne doit pas être interrogé.*

*1 Robert CAPA, Espagne, 1938. Un républicain tombe mort, lors d'une attaque.*



*2. Avril 1943. Ghetto de Varsovie (Archives germano facetti).*



*3. Robert CAPA, 6 juin 1944. Le débarquement en Normandie (Saint-Laurent-sur-Mer).*



*4. Malcolm BROWNE (Associated Press, 1963). Un moine bouddhiste s'immole par le feu pour protester contre la guerre.*



*5. Edward ADAMS (Associated Press, 1968). Le général Nguyen Ngoc Loan, chef de la police sud-vietnamienne, abat un suspect viet-cong à Saïgon.*



*6. Huynh CONG (Ut/Ass. Press). Après un bombardement au napalm, des enfants fuient leur village.*



*7. Henri BUREAU (Sygma), 26 avril 1974 Lisbonne. Arrestation d'un ancien policier de la PIDE.*



*8. Jean-Claude FRANCOLON (Gamma) Avril 1975. Port de Na-Trang. Un homme trainant dans un sac le corps de son enfant. Objectif . 20 mm.*







*LA FIGURE IMAGINAIRE DU PHOTOGRAPHE*

*C'est au personnage central, de façon très classique, de relayer massivement, dans ces photos, l'imaginaire du lecteur. Il est toujours conforme à un modèle dominant (le consensus en dépend) : c'est un acteur anonyme de l'Histoire, le plus souvent une victime, et de préférence innocente. Par la mise en scène privilégiée de cette figure pathétique, ces photos répètent inlassablement une seule et même proposition : l'Histoire fait des victimes, l'Histoire comme fatalité, la guerre comme mal absolu et comme absurdité. Ce n'est pas tout à fait ce que disait le cinéma classique (les héros font l'Histoire) ni l'Histoire officielle (les grands hommes font l'Histoire), mais la proposition à refouler (les masses font l'Histoire) reste toujours la même. Simples adaptations pour occuper la même scène, l'important étant de tenir, quitte à s'adapter aux circonstances, aux supports nouveaux. Travail de routine de l'idéologie dominante.*

*Dans la photo historique (surtout la photo de guerre) le lecteur va trouver un deuxième support d'identification dans la figure imaginaire du photographe comme deuxième acteur. Contrairement à ce qui se passe au cinéma, la présence de l'autre espace, derrière la caméra, et du photographe qui l'occupe, travaille au service du pouvoir qui produit ces images. Elle est soigneusement entretenue par les institutions de presse (notre reporter était là), sur un mode tout à fait imaginaire et stéréotypé où la seule intervention du photographe (le mot intervention est déjà trop fort) relève de la co-présence au danger, du réflexe technique (déclencher au bon moment), du hasard chanceux, tout au plus de l'intuition et du courage.*

*Ce que cette figure imaginaire (outre la prime de jouissance que procure cette proximité par procuration à la mort) est chargée d'occulter, c'est l'acte photographique comme prise de position, comme instant décisif de l'énonciation, c'est la photo comme espace d'énonciation.*

*La figure du photographe attire l'attention sur cet espace, idéologiquement dangereux (qui pourrait être celui du soupçon), pour le saturer d'imaginaire, pour le neutraliser.*

*Du côté des rapports sociaux réels, la hiérarchie se calque sur l'assignation des rôles symboliques. Le pouvoir, les choix décisifs, la signature valorisante sont l'exclusivité du rédacteur. Le photographe est un subalterne, un adjuvant : son mérite exclusif est sa présence sur le terrain, sa proximité au réel, toujours un peu suspecte au regard de la réflexion qui se veut sereine (le journal* Le Monde *continue à bannir l'information photographique). Comme caution du réel, ses photos ne sont là que pour garantir la chaîne d'énonciation majeure, dominante : l'écriture.*





## *LE GRAND ANGULAIRE*

*Les paparazzi travaillent souvent, et sans gêne, au téléobjectif : chez le lecteur le goût du regard clandestin, de l'image volée, la pulsion voyeuriste s'accompagne fort bien (demande) du grain, des perspectives écrasées. Le même lecteur attend de la photo historique une autre reconstitution de l'espace : en couverture de l'événement historique, l'usage du téléobjectif est réprouvé par la morale professionnelle (les exigences de la publication) ; celui du grand angulaire tend à dominer de plus en plus. Cette sensibilité du regardeur d'images aux codes perspectifs de la représentation photographique ne doit pas nous surprendre : ce qui est en jeu c'est le codage-repérage du bon régime de lecture, la recherche d'une économie stable, fiable, du rapport à la photo.*

*La figure imaginaire du photographe comme deuxième acteur se constitue sur la base du sentiment de co-présence à l'espace de l'événement historique. Dans la photo du Portugal, le photographe, littéralement, fait partie du cercle des soldats, trop près pour être un spectateur indifférent, trop étranger pour être un acteur concerné. Le grand angulaire simule une intégration épidermique à la scène historique.*

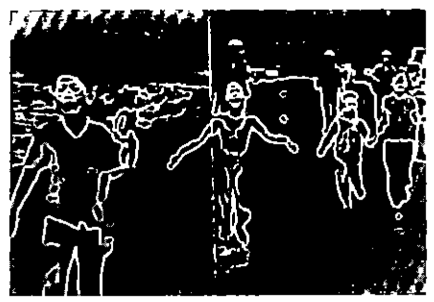
*Dans la représentation de cette scène historique, donner à voir n'est plus qu'une exigence minimale secondaire (et le téléobjectif y répondrait aussi bien) : il s'agit aujourd'hui (contrairement à toute la tradition picturale) de désorienter, de désacraliser l'espace de la représentation historique, de lui donner une proximité enveloppante, touchante, de lui attribuer la fragilité, l'instabilité, la contingence de l'espace vécu.*

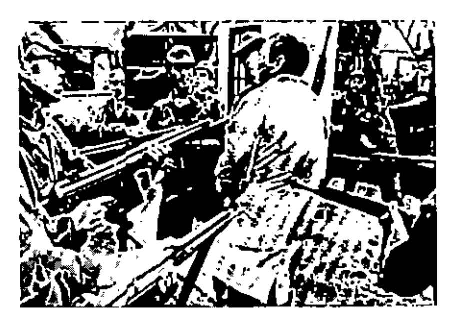
*Avant tout, l'espace de la représentation photographique ne doit pas se laisser soupçonner comme espace d'énonciation. Il se construit par le grand angulaire comme un espace enveloppant dans lequel on se trouve brutalement pris, mais toujours comme par hasard, par accident, un espace dans lequel on serait simplement de passage, avec toute la jouissance et la légèreté que peut procurer cette position d'« être de passage » et de pouvoir, à tout instant, se déprendre de l'événement. La photo historique supporte assez mal la marque trop visible de l'encadrement ; elle s'offre volontiers sans marge, comme arrêtée accidentellement par le bord de la page : pas d'espace de transition, pas de mise en scène de l'énonciation.*

*Le grand angulaire, enfin, travaille massivement au bénéfice de l'humanisme pleurnichard : il isole le personnage, la victime dans sa solitude et dans sa douleur. Les autres acteurs de l'évènement sont refoulés dans l'arrière-scène, témoins insignifiants et désolidarisés. Le personnage central, chargé de tous les attributs du pathétique, ne témoigne plus, au premier plan, que de la condition humaine, reléguant au fond du décor quelques signes-débris de la scène historique.*

*Le pendule.*









## *LE TROISIEME SENS*

*Si le pouvoir se sert des images, c'est toujours dans la crainte d'être débordé ou trahi par le pouvoir des images, dans l'angoisse d'un retour de signification, comme on dit d'un retour de flamme. Le contrôle des images (leur division) est moins assuré que celui du langage.*

*Pour l'appareil d'information il s'agit de traquer, réduire (recadrages, retouches), neutraliser, marquer (légendes, textes) tout ce qui pourrait, de l'image, supporter une lecture illicite, déviante, non contrôlée, ce qui pourrait la faire déraper vers le futile, ou l'excès. Cette stratégie quotidienne de la peur n'est qu'une stratégie minimale, défensive : elle se manifeste par un travail obsessionnel de réduction du sens, de refoulement de la prolifération polysémique, de la chasse aux bruits sémantiques. Et par une gestion précautionneuse, attentive du capital (accumulé ailleurs) des connotations.*

*L'enjeu de ces photos-là est autrement important que la « une » éphémère d'un quotidien ou d'un hebdomadaire : c'est de la mémoire collective qu'il s'agit, de l'imaginaire historique. Leur inscription se fait au prix d'une stratégie plus subtile, qui a appris à faire la part du feu, à prendre en compte, aussi, les processus primaires, la déviance, l'excès, pour les intégrer à l'économie contrôlée de leur lecture.*

*Il y a du troisième sens[1] dans la plupart de ces photos : la casquette du petit juif, le visage féminin d'un soldat portugais, le masque batracien du petit Vietnamien. Nul doute que le sens obtus ne joue un rôle de premier plan quant à leur ancrage dans la mémoire collective, leur statut de fétiche : la casquette du petit juif, c'est d'abord ce qui fait surface à l'évocation de la photo du ghetto de Varsovie.*

*Par ces signes épars, la transaction fétichiste se redouble : de la scène historique à la petite photo ; de la scène photographique à la petite casquette. Le mouvement (dédoublé) de la condensation fétichiste y trouve sa butée, le plus petit objet autonome et manipulable.*

*Ces petits blocs erratiques de sens obtus, ces détails excédentaires ne jouent pas comme autant de ratés qui viendraient troubler la bonne marche du sens obvie, la transparence idéologique : finement dosés, ils travaillent encore à son bénéfice.*

*Le détail opaque, excédentaire, désigne l'entêtement (la présence) du réel à déborder la signification. Il témoigne de son authenticité, il emporte la conviction que c'est bien du réel au-dessus de tout soupçon qui est donné à voir, du réel brut.*

*En réserve d'imaginaire ces éléments jouent comme part du feu, comme point de fixation à la déviance, comme espace de diversion pour les processus primaires. Ainsi est préservée de toute déviance majeure la lecture doxale par ailleurs massivement surdéterminée.*

1. Cf. *le texte de R. Barthes, « Le troisième sens », in* Cahiers du Cinéma, *n° 222.*



Photo publiée dans le News Reporter, nouvelle série, n° 2 (mars 1976).



*L'ARRET SUR L'IMAGE*

*De ces deux photos, celle du bas, publiée un peu partout, s'est rapidement imposée jusqu'à obtenir un prix de la Presse Internationale. Celle du haut est restée largement en retrait. La scène est identique, prise le même jour : l'arrestation d'un policier de la PIDE au lendemain du 25 avril.*

*On est frappé, au premier regard, par l'inégalité flagrante de leur potentiel de connotations. Tout est satisfaisant dans la première pour une image de marque moyenne de la Révolution portugaise : un flic fasciste, en imperméable mastic, à la sale gueule, au profil veule et fuyant ; des soldats aux allures marqués d'intellectuels et de paysans. Moins de surenchère dans la seconde, la classification est plus trouble : un flic fasciste aux apparences de petit bourgeois rondouillard ; des soldats aux visages fermés, presque inquiétants.*

*Cette gestion des connotations relève des tâches quotidiennes et banales de l'appareil d'information.*

*Mais pour rendre compte du travail de ces photos (accueillir-produire de l'imaginaire), il faut interroger, au-delà du jeu des connotations éparses, isolées, une matrice assez spécifique à l'imaginaire de la photo historique : l'effet d'arrêt sur l'image.*

*Ces photos, toujours, ressemblent étrangement à un photogramme : le premier bénéfice en est un effet de réel, plus exactement un effet d'instantanéité, d'authenticité.*

## LA SEQUENCE

*L'effet d'arrêt sur l'image sollicite un imaginaire fictionnel, narratif, le plus souvent d'origine filmique. La photo se donne comme maillon incitateur, à partir duquel une scène connue, marquée, est donnée à fantasmer sur le mode de la séquence fictionnelle : scène dramatique de l'arrestation, de l'exécution, de l'exode. La photo du bas déploie tous les repères de la scène (culturelle, fictionnelle, cinématographique) de l'arrestation au petit matin : la surprise, les protestations d'innocence, l'embarquement dans le camion.*

*L'autre photo est moins productive : le vif de l'arrestation a déjà eu lieu, la scène traîne en longueur, la séquence est close.*

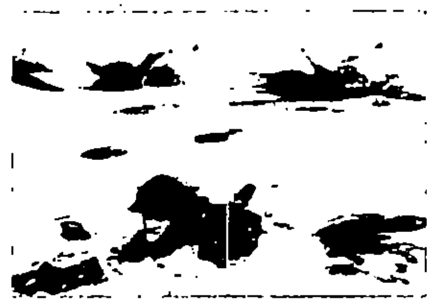
## LA FIGURE

*L'arrêt sur l'image, c'est aussi le choix de marquer le moment paroxistique, le moment où le destin bascule, grande figure du récit occidental au rendement imaginaire et métaphysique garanti. Arrêt sur l'image, image de l'arrêt : mort, exécution, arrestation. Sur ces photos-ci, l'arrestation est le moment du renversement de pouvoir ; celui qui faisait arrêter est arrêté : autre figure narrative.*

*L'arrêt sur l'image, enfin, c'est l'arrêt de l'Histoire, avec tous les effets d'imaginaire qui s'engouffrent dans cette mise en perspective du temps historique : regarder depuis maintenant un moment figé vif d'un passé lointain et conclu.*

*La figure, la séquence, la connotation, toutes les matrices éprouvées sont mises à contribution pour drainer un maximum d'imaginaire tous azimuts et le modeler en imaginaire historique. La photo historique travaille très loin du réel : elle dispatche de l'imaginaire.*









## *LE VA-ET-VIENT*

*Quelle est la nature exacte de la fascination qui saisit le sujet à regarder longuement une de ces photos ? (Ce geste, d'ailleurs, est anachronique, déplacé : elles ne circulent pas pour être regardées.)*

*Elle est sans doute du même ordre que la fascination éprouvée à suivre du regard le va-et-vient incessant du point lumineux, renvoyé d'un bord à l'autre de l'écran, dans le jeu du billard électronique. Ce n'est pas la jouissance de se laisser emporter, comme au cinéma, par le flux d'une voix qui raconte, dispatche, dirige, derrière la tête. C'est la jouissance de se perdre dans des circuits croisés de va-et-vient sans issue : on peut toujours dérailler de l'un à l'autre, on est assuré de retrouver le même mouvement pendulaire, mouvement même de la fascination — endormissement idéologique. Ce réseau de trajets pendulaires simule à peu de frais, une pensée qui serait à la fois profonde (effet d'abîme), détachée (effet de jeu) et souveraine (effet de maîtrise).*

*Pointons déjà quatre de ces circuits courts de va-et-vient, parmi les plus flagrants :*

*Va-et-vient, court-circuit entre le moirage infini des effets de surface, l'entêtement obtus à être là des traces du réel, l'opacité irréductible de la présence photographique, et les propositions les plus universelles, les plus générales, les plus abstraites de la doxa. Entre le sentiment d'étrangeté opaque de la surface photographique et celui de la reconnaissance idéologique la plus transparente.*

*Va-et-vient entre l'identification poisseuse à la victime, à ce semblable dont le destin bascule, et l'identification distante, gratifiante à la figure imaginaire du photographe comme présent à l'espace de la scène historique, mais radicalement étranger, détaché, non-concerné.*

*Va-et-vient métaphorique vertigineux entre ce prélèvement de réel, minuscule et dérisoire, et la scène complexe, multiple, disproportionnée d'un événement historique comme la guerre d'Espagne ou celle du Viet-nam. Court-circuit entre ce petit fragment de représentation en à-plat et la signification historique globale de ce long moment d'histoire que la photo est supposée prendre en charge.*

*Va-et-vient, court-circuit entre le moment contingent, hasardeux de la prise de vue, celui de l'Histoire au présent, non encore écrite, où le Sens est affaire d'engagement et de combat, jamais assuré, et le moment (très en aval) de la lecture où l'événement est clos sur son sens, à partir de son terme, avec effet rétroactif. Va-et-vient entre la méconnaissance toujours pathétique de l'acteur (encore plus si le moment photographié est celui de sa mort : il ne saura jamais) et la supériorité confortable, a posteriori, du lecteur qui sait à quoi s'en tenir, lui, sur le sens (la fin) de ce combat.*

## *DES PHOTOS TOUJOURS-DEJA-VUES ET SANS CESSE RETRAVAILLEES*

*L'enjeu de ces photos, c'est de combler un vide, un manque-à-représenter (que la télévision, grand déversoir d'images, laisse largement béant, d'une certaine façon), et de marquer cette représentation du sceau de l'exemplarité par l'insistance de leur retour comme simulacre de souvenir collectif.*

*Toujours au premier plan pour obturer le champ du souvenir, des autres souvenirs, c'est leur petit nombre, leur disponibilité, leur maniabilité même d'objets partiels, erratiques et discontinus, qui assurent leur statut de souvenirs-écrans et de fétiches.*

*Mais ce qu'elles cachent, en saturant le manque-à-représenter, aucune autre photo ne pourrait le prendre en charge. C'est là la force du pouvoir qui les a imposées : point d'alternative radicale, au niveau du choix d'objet, à ces photos-là. Leur mode de circulation, le travail incessant dont elles sont l'objet, le faux consensus qu'elles réalisent priment sur leur contenu.*

*Peu importe, à la limite, ce que ces photos montrent : elles sont toujours données à reconnaître, jamais à parcourir. Le texte qui les désigne ne suppose jamais qu'elles puissent être vues pour la première fois : ce qui est pointé, en elles, c'est leur valeur d'échange, le prix marqué du réel. Pas plus qu'un billet de banque, elles ne circulent pour être regardées.*

*La reprise de ces photos, qui est leur régime normal d'occurrence, ne s'effectue jamais sur le mode respectueux de la copie conforme, qui en référerait à un prototype, à une origine, à une intégrité initiale. A chacun de leur retour, elles sont l'occcasion d'une manipulation, d'un nouveau travail : recadrage, format, échelle, texture, support.*

*Par ce travail permanent de reprise, par cette manipulation même, la photo se donne à désirer comme fétiche, souvenir-écran : elle témoigne de seconde main que du réel a eu lieu (il y a longtemps ou ailleurs) bien plus que de ce réel lui-même. Ce qu'elle offre c'est sa malléabilité, sa disponibilité, dont attestent ses états antérieurs de service : elle n'a pas besoin d'une autre légitimité. En elle, le réel historique se signale et s'éloigne : elle en est à la fois le simulacre et le tombeau.*

*Qu'y a-t-il à opposer à ces images ?*

*Une critique de leur abus de pouvoir, de leur coup de force à représenter, une dénonciation des manipulations dont elles sont l'objet ? D'une certaine façon, c'est encore faire le jeu du fétiche.*

*D'autres images ? Prise en charge par les mêmes circuits, dans les mêmes appareils, aucune image n'est irréductible ; elles seraient vite marquées du côté du fétiche, du souvenir-écran, du tombeau, de la mort.*

*Alors ?*

*L'alternative a tout à repenser : d'autres images d'abord, c'est-à-dire un autre contenu, un autre rapport au réel, à la représentation, au regardeur ; un autre rôle du photographe, une autre responsabilité ; un nouveau rapport au texte, au support ; enfin, et surtout, de nouveaux modes d'occurrence et de circulation, radicalement différents.*

*La photo intervenante est encore à inventer.*

(A SUIVRE)

Alain BERGALA

# 2. Voici le 1er ministre Premier Ministre
*(Chirac dans les D.O.M. - décembre 1975)*

par

Jean-Jacques Henry



**20 décembre 1975/ Jacques Chirac entreprend un voyage technique de 5 jours à destination des Antilles et de la Guyane/**

MM. Stirn et Bonnet l'accompagnent/ Il vient, à la demande de Giscard d'Estaing pour, un an après lui, « faire le point des problèmes et de l'application des décisions prises ». Jacques Chirac déclare, au début de son voyage, devant le Conseil général de la Guadeloupe : « **Nul ne peut contester que la départementalisation est la seule voie du progrès, de l'expansion et de la stabilité. Nous nous assignons trois objectifs majeurs : l'intégration complète des départements d'outre-mer à la Communauté européenne, la consolidation et l'élargissement de leur économie agricole, le développement des activités industrielles créatrices d'emplois** »/ Au cours de réunions avec les élus locaux des trois départements il annonce, entre autres choses : implantation locale de groupes industriels métropolitains comme Boussac et les Ciments Lafarge ; accord passé avec Air France pour pratiquer, à partir de l'été 76, une formule de transports à bas prix ; alignement des salaires des fonctionnaires sur la métropole / en Guyane il fait le point sur le plan global de mise en valeur annoncé six mois plus tôt par O. Stirn ; il précise l'état des négociations entre les sociétés papetières françaises pressenties pour traiter avec le groupe américain Parsons et Whitmore/ Il passe la nuit de Noel et assiste à la messe de minuit à Maripasoula, à 300 kilomètres à l'intérieur, au cœur de la forêt, en compagnie de quelques dizaines d'Indiens Wayanas.

Dans le D.C. 8 officiel qui transportera Chirac au long de son voyage, la plupart des photographes des grands journaux et agences ont pu prendre place. La concurrence aidant, il est probable qu'ils n'ont pas lésiné sur la pellicule, qu'ils ne se sont pas privés de mitrailler les faits et gestes du Premier Ministre et de sa suite, les mille et une petites péripéties du voyage. A dix ou vingt rouleaux, pour le moins, par jour et par photographe, on peut estimer que plusieurs milliers, voire plusieurs dizaines de milliers de photos ont été prises pour couvrir ce seul événement.

**Première question :**
**Combien, parmi ces milliers de photos prises, seront publiées dans l'un des dix plus grands quotidiens français ?**

**Réponse :** **14**

mais il faut, de ces quatorze photos, ôter celles du **Progrès** du 24, douze (un pionnier, retour de Guyane, photo 6), et du **Dauphiné Libéré** du 25 (une « vue » de Maripasoula, photo 12) provenant d'archives, et préciser que **L'Aurore** et **La Voix du Nord** publiaient le 26, à des nuances de cadrage près, la même photo (photo n° 10).

La véritable réponse est donc plutôt onze. Onze photos d'actualité se référant au voyage de Chirac auront été publiées dans les six parutions de chacun de ces dix journaux, dans le temps où le même support offrait plus de cinquante articles commentant l'événement.

**Il s'agit de :**

| | |
|---|---|
| France-Soir | 943 000 |
| Le Parisien Libéré | 937 000 |
| Ouest-France | 590 000 |
| Le Monde | 538 000 |
| Le Figaro | 492 000 |
| Le Progrès | 476 000 |
| Sud-Ouest | 421 000 |
| La Voix du Nord | 411 000 |
| Le Dauphiné Libéré | 399 000 |
| L'Aurore | 360 000 |

(Chiffres fournis par **Presse - Actualité n° 109, d'avril 1976.**)

## Les 11 photos



1. « Jacques Chirac dans la foule à Basse-Terre »
*France-Soir.* Dernière heure, 23 décembre 1975.



2. « Le Noel indien de Jacques Chirac »
*France-Soir*, 27 décembre 1975.



3. « Noel de France au cœur de la forêt guyanaise ' »
*Parisien Libéré*, 27-28 décembre 1975.



4. « Martinique : danses et politique »
*Figaro*, 24 décembre 1975.



5. « M. Chirac confronté aux problèmes de la Guadeloupe »
*L'Humanité-Dimanche* 22 décembre 1975.



6. « Daniel Gamby, l'un des six pionniers, de retour de Guyane »
*Le Progrès*, 24 décembre 1975.

**Deuxième question :** La rareté de ces photos, la sévère sélection dont elles sont l'aboutissement, obligent à interroger les conditions de leur emergence sur la scène publique. La question est complexe. Bornons-nous cette fois à la poser.

Alors on pose la troisième question dont la réponse aidera, sans doute, plus tard à résoudre ou à mieux poser la seconde ? C'est une question simple :

**Que représentent ces photos ?...**

**Ou qui ?** C'est encore plus facile.

Il s'agit de onze photos de Jacques Chirac, de Jacques Chirac occupant le devant du champ, occupant une grande surface sur l'image et en occupant souvent seul la partie supérieure : ses cheveux frisent le cadre sans en être autrement défrisés.

Il s'agit, sauf deux d'entre elles (24, 27), de photos statiques qui enferment dans un rectangle étriqué, le champ Chirac et le contre-champ qu'il visite : femme créole, chef indien, maire communiste, notable, ancien combattant, vierge noire ou béké. Leurs regards renvoient le nôtre de l'un (J.C.) à l'autre (n'importe qui, n'importe quoi) indéfiniment. In-définiment.

Il ne s'agit pas d'UN espace clos ; sa clôture même serait signe d'un hors-champ à imaginer.
Il s'agit de L'ESPACE et l'espace, quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, est occupé par Jacques CHIRAC.
La photo du **Figaro** du 24 décembre (photo 4) qui marie, selon sa propre légende, la politique et la danse, semble échapper à la règle, mais l'espace **off** y est désigné tout à la fois par la sorte d'entrechat et le regard de J. Chirac : dehors ET dedans, c'est bien lui qui règle la danse.
La photo 7, nous y revenons plus loin.

Il faut préciser ici que cet article ne se propose en aucune manière de faire le tour de quelque problème que ce soit. Tout au plus il amorce le balisage de deux ou trois pistes.
Par ailleurs, l'article de Bergala approfondit certaines questions.



7. « Jacques Chirac chez les Indiens du Maroni »
*Le Progrès*, 26 décembre 1974.



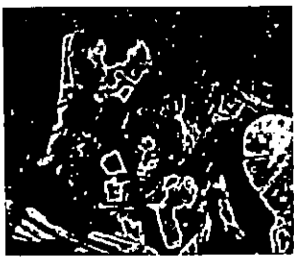
8. « M Chirac à la Guadeloupe : L'aide aux D.O.M. sera renforcée »
*La Voix du Nord*, 23 décembre 1974.



9. « M. Jacques Chirac à la Martinique : Votre avenir est dans la départementalisation économique »
*La Voix du Nord*, 24 décembre 1974.



10. « Réveillon au bord du Maroni pour M. Chirac. Au menu : des brochettes de caïman »
*La Voix du Nord*, 26 décembre 1974.



11. « Chirac, pionnier du tourisme aux Antilles »
*L'Aurore*, 24 décembre 1974.

A première vue, la presse hebdomadaire d'information est encore plus pauvre que la quotidienne.

*Le Nouvel Observateur* se contente d'une photo d'identité d'Olivier Stirn ; *L'Express* et *Le Point* publient deux photos d'archive du même lors d'un précédent voyage en Amérique.
Les magazines, en revanche, semblent soudain offrir l'abondance : neuf photos en noir et blanc pour *Match* et quinze en couleur pour *Jours de France* (il y en a aussi quatorze en noir et blanc dans *L'Humanité-Dimanche* mais nous y reviendrons plus loin).

Trois des neuf du premier et quatre des quinze du second *ne représentent pas* Jacques Chirac.
*Match* se donne bonne conscience en incluant dans son reportage des images des manifestations que l'opposition avait organisées « autour » du voyage de Chirac.
Des images ?... deux images.

L'une, petite, cernée dans sa page par quatre photos du Premier Ministre, rassure, finalement. Des barrières endiguent le maigre flot des calicots — « des maternités, des crèches, des garderies » — qui se perd dans la profondeur du champ. Le devant de la scène est accaparé par la silhouette d'un gendarme blanc, fusil à l'épaule. Son regard, tourné vers le lecteur, confirme une connivence métropolitaine.



*Jours de France.*





A quelques pages de distance, dans le n° 1099 de *Jours de France.*



L'autre, en première page du reportage, est associée, par une sorte d'opposition symétrique, à l'image d'un ancien combattant, « resté fidèle » comme le précise la légende.
C'est la mise en pages, ici, qui fonctionne, tout comme dans *Jours de France*, où les six photos sans Chirac ne sont en fait que les faire-valoir des autres. Ce sont des sortes de satellites qui, par le jeu des regards, renvoient très systématiquement à l'image du Premier Ministre : des contre-champs dans des rectangles séparés.

Le jeu est plus subtil que dans les quotidiens, l'effet reste le même, Jacques Chirac garde la vedette. Car c'est bien une vedette, de fait, que ces photos montrent et mettent en scène.

Parce qu'il s'agit de conférer à Jacques Chirac le statut de star, il convient d'imprimer aux images qui le représentent toutes les marques qui connotent le star-system ; elles y sont toutes : les rapports avec la foule, les journalistes, la distribution d'autographes, la garde-robe variée et pourtant toujours la même, les rapports ambigus avec des enfants-fans qu'on emmène sur la plage ; tout y est jusqu'au flic qui soudain y gagne en bonasserie...

Les photos des quotidiens, on l'a vu, sont souvent trop petites, trop serrées, trop peu lisibles pour qu'y figurent autre chose que Chirac et son contre-champ. Dès que possible, et notamment dès que le cadre s'élargit, un troisième élément apparait qui, immédiatement, saute aux yeux ; c'est la France (ou à son défaut les valeurs occidentales). Il faut affirmer la France sur les photos comme elle s'inscrit en signes divers dans les rues de Fort-de-France ou de Cayenne, sur les boîtes à lettres, les plaques de voiture, le képi des agents, les pubs de gauloises, les timbres-poste, etc. C'est un marquage, le marquage de la colonisation, pardon, de la départementalisation (c'est l'objectif numéro un du voyage !) que Chirac est venu réaffirmer.



Un jeu complexe s'établit dans les photos entre Chirac, le drapeau tricolore et les Antilles ou la Guyane.
La photo de la rencontre avec M. Cléry, maire communiste de Basse-Terre, est éloquente (photo page suivante) : l'écharpe municipale et le costume y sont donnés comme signe d'allégeance à la France. Le différend politique peut s'effacer le temps d'une poignée de main dont la loyauté, en même temps que le caractère théâtral, est attestée par la rangée de spectateurs/arbitres à Croix de Lorraine qu'on aperçoit à l'arrière-plan.

La photo parue à la une du *Progrès* du 26 décembre est un cas-limite (photo n° 7) ; l'écart culturel entre Chirac et les Indiens qui l'entourent est tel que le drapeau n'est plus nécessaire : Chirac est à lui seul la France. La France qui se prend pour James Bond, la France qui se croit en safari, la France qui se croit à l'école ; la France qui paternalise, la France qui colonialise, la France qui départementalise... quarante Indiens Wayanas, à Maripasoula, sur les bords du Maroni.






Monstre du pays des martrites, in *Découverte de la Terre* (Larousse-Match), p. 39

On dit peu : « Voici **de** l'information. »
On dit : « Voici **des** informations. »

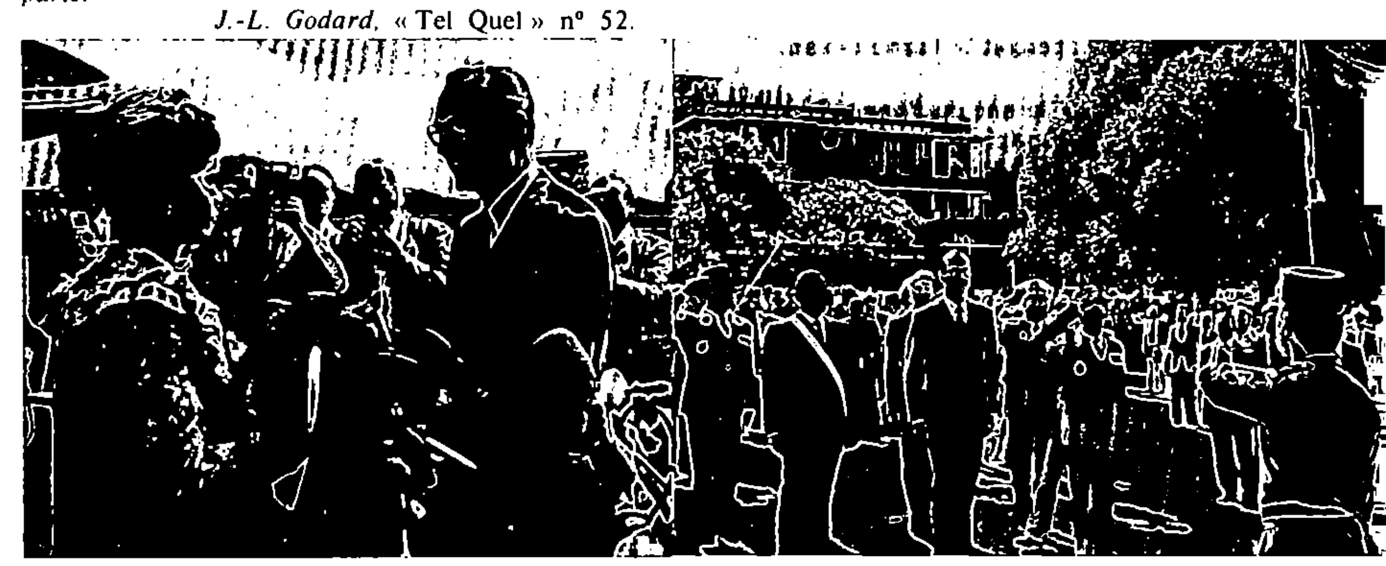
Et des informations, ça s'ajoute à des informations. Sans fin, comme les maillons d'une chaine.

D'une certaine manière, parler d'un maillon, ça n'est vraiment pas très important.
D'une certaine manière, parler d'une photo ou d'une autre, peut-être que ça n'a pas de sens. Surtout quand elle est aussi pauvre que celles qu'on a vues.

Dix photos, ça commence à dire quelque chose. Et dix photos tous les jours, peut-être aussi qu'on ne peut plus y échapper, que ça vous enchaine...

*Une photo peut recouvrir tout autant qu'elle découvre. Elle impose le silence tout autant qu'elle parle.*

*J.-L. Godard*, « Tel Quel » n° 52.







Brazza remet un traité au roi Makoko. (Photo : L'illustration, d'après un croquis de M. de Chavannes, in *Découverte de la Terre* (Larousse-Match)

C'est sans doute comme ça que ça se passe. Les maillons, on nous les fournit en chaînes et on ne peut rien faire d'autre que de les égrener. Si. On peut essayer de les casser et de les agencer autrement.

On nous oblige à voir et à lire de gauche à droite. Alors, quand on voit Brazza qui remet un traité au roi Makoko après qu'on nous ait montré les « *Monstres du pays des martrites* », on pense « Découverte de la Terre » (publication *Larousse-Match)* et on ne pense que « Découverte de la Terre ».

Qu'arriverait-il, à quoi penserait-on si l'on organisait autrement les maillons ?
Comment organiser les maillons pour que s'organise autrement le sens des images, pour que nous les lisions dans un autre sens ?

*L'Humanité-Dimanche* faisait preuve d'une certaine originalité en publiant, sous la rubrique H.D-Scope, un reportage sur les Indiens de la Guyane.
C'était une occasion de rompre avec les chaînes dominantes d'information que *L'Humanité-Dimanche* n'a que mollement saisie. Il ne suffit pas de montrer les Indiens et leur mode de vie (de subsistance), il faudrait aussi interroger avec une certaine vigueur les deux images de Chirac (sur un total de quatorze, que l'H.D. présente à ses lecteurs.
Il faudrait, par exemple, à propos de celle-ci (et de l'autre, très proche de la photo n° 7 du *Progrès*) commenter l'apparition de Jacques Chirac dans un « écran » de verdures tropicales, dire comment et par qui le champ doit être dégagé pour que s'installe et règne la parole, *SA* parole, la « voix de son maître », comme l'appelle Aimé Césaire.

## DE QUOI S'AGIT-IL EN FAIT ?

Il s'agit de photos intervenant dans un processus d'information, et ce processus d'information nous avons tenté d'en mettre en lumière quelques mécanismes. Etendant progressivement notre champ de la photo seule à des séries de photos, nous n'avons jamais quitté le champ strict et spécifique de la photo.

Il faudrait aussi interroger le rôle de la photo d'information par rapport à d'autres stocks d'images, et notamment la télévision qui en est la source principale, et à laquelle nous sommes quotidiennement soumis (14 millions de récepteurs, fonctionnant en moyenne deux heures par jour, à raison de 25 images par seconde, ça fait tout de même 2500 milliards d'images chaque jour déversées sur la France !)

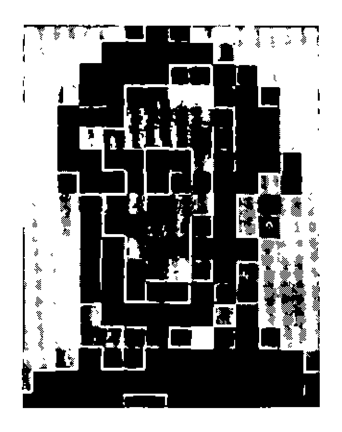
Dans ce flot d'images la photo pourrait bien être reçue, perçue, comme une sorte de repère de fixité. S'il en était ainsi, *sa raréfaction récente* ne serait plus à imputer seulement à la situation économique de la presse. Elle s'expliquerait par une sorte de phénomène compensatoire : plus le flot d'images télévisuelles — mouvantes — grossit, se déverse, s'écoule, et plus le spectateur risque de dériver dans un imaginaire incontrôlé, incontrôlable il est alors important de l'approvisionner en images fixes dont la stabilité permettra l'amarrage de chaines d'information mieux maitrisées.
Cet amarrage sera d'autant plus facile que l'image de base sera plus simple, plus dépouillée, plus épurée.

L'ancrage de la chaîne Chirac est sans doute assez solide. La perfection est sûrement atteinte avec une chaine Lincoln qui prend appui sur une représentation du Président américain en 18 x 14 carrés diversement grisés...

**Pour nous, à l'inverse, il importe que nous brisions des chaines et des enchainements qui ne cherchent qu'à FIXER LES IDEES.**

Jean-Jacques HENRY





# Marco Ferreri et *La Dernière femme*

par
Jean Narboni

## 1

*La Dernière femme* est un film. C'est ce qui n'apparaît pas avec une évidence folle, à prendre connaissance du déluge interprétatif, nosographique, diagnostic, voire même pronostic (l'enfant deviendra-t-il ou non psychotique ?) qui a accompagné sa sortie. On a même eu droit, à la Maison de la Chimie, à un colloque prolongé où un certain nombre de sommités venues de différents horizons du savoir se sont penchées sur le berceau, sous le regard médusé, courroucé ou carrément absent de l'auteur. Bien entendu, rien ou peu de chose à en tirer : confusion persistante entre réel et discours, prise angoissée dans le symptôme, projections entrecroisées, délire interprétatif.

Dès lors qu'on commence à s'aviser que *La Dernière femme* est peut-être un film, et Ferreri un cinéaste, survient un nouvel écran : celui du bouffon et de l'affreux jojo de la profession. Grave, bien sûr, comme tous les bouffons, mais bouffon quand même. Provocant, mal élevé, vautré dans ses excès, cultivant le mauvais goût à plaisir, outrancier, boursouflé. On aime ou on n'aime pas. Il n'est pas rare de déceler à l'égard de Ferreri, sous les attitudes d'admiration ou de rejet, quelque chose du surveillant pédagogique et du flic parental. A l'annonce de chacun de ses films, immanquablement une première réaction : « Qu'est-ce qu'il a bien pu faire encore celui-là, *en notre absence ?* » (bien entendu, c'est le deuxième membre de la question qui fait mal).

Je voudrais dire vite que l'important du cinéma de Ferreri ne me paraît pas résider dans ses images-choc ou ses moments de fulguration (au demeurant assez rares, mais contaminant la totalité de ses films dans la mémoire qu'on en garde) : dans une essentielle discrétion au contraire, quelque chose de dérobé, de secret. Déjouant toutes les tentatives de formalisation théorique ou de radiographie structurale, non pas à les excéder, mais à y faire défaut. Rien dans ce cinéma qui soit de l'ordre de l'euphorisation, du comblement, de la réplétion, mais une économie obstinément déceptive. Cinéma de l'intimisme et du familier (eh oui !), mais pervertis : soit qu'il installe un niveau de la banalité et de la vraisemblance pour l'affecter de mini-ruptures et de destructions indirectes, soit qu'il rebanalise, selon le mouvement d'un conformisme truqué, une situation donnée au départ comme incongrue, aberrante. Refus de la consistance. Capacité rapide à tourner court. Furtivité. Si l'on veut et pour être dans le vif du sujet, pratique surveillée de la détumescence.

Je n'ai pas fait ici un article critique sur Ferreri. J'ai simplement disposé en regard de quelques photos un certain nombre de notes. Cela ne peut sembler en contradiction avec ce que je viens de dire (que le cinéma de Ferreri n'est pas principalement un cinéma du plan, mais de la scène dérapante et de l'agencement de séquences), qu'à croire que ces photos, je vais les analyser. Elles ne sont envisagées ici que comme des *saisies* provisoires, des moments de stase éphémères de la déflation qui les emporte.

A regarder ces photos, à repenser au film de Ferreri, d'autres images me sont venues à la mémoire, des fragments de texte, des bouts de légende.



25 février 1972. Tramoni tire sur Pierre Overnay à la porte des usines Renault. (Fotolib.)

Service d'ordre pendant un concert de pop-music. « En général, le plus significatif en musique, c'est le système social par lui-même. » (R. Jakobson.)



## 2

**L'Homme aux ballons** (le film de Ferreri le plus proche de **La Dernière femme,** et l'un de ses plus énigmatiques), s'ouvrait sur la mention d'une grève au milieu de laquelle l'usine de caramels de Mastroianni continuait à fonctionner. De cette grève, il n'était plus question par la suite. En apparence donc, interruption du « social » laissant le champ libre au déploiement du fantasme. Dans **La Dernière femme,** même mouvement : un prologue informatif (l'usine arrêtée, le chômage technique), un affrontement bref entre Gérard et un membre de l'appareil répressif patronal à la porte de l'usine. Après quoi le retrait, la vacance, le champ d'expérimentation de l'impasse sexuelle, isolé, coupé de tout (ou relié au dehors par de sinistres « sorties », autres tunnels).

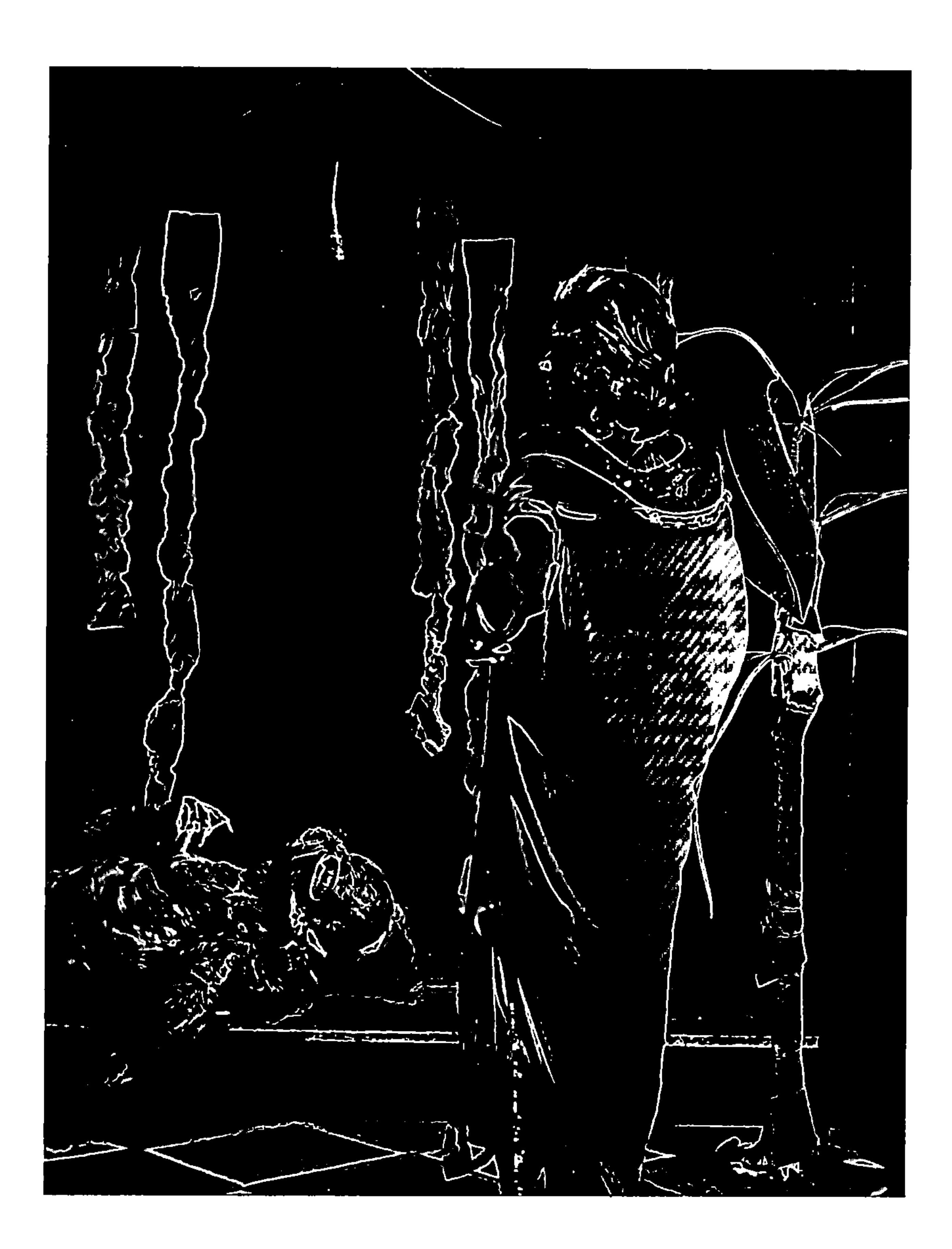
Il a été fait reproche de cela à Ferreri : pourquoi cette inscription et cette mise à l'écart inaugurale du social, pourquoi ce rejet de la politique dans les marges, pourquoi cet artifice d'exposition ?

Ce qui marche très fort aujourd'hui (un certain nombre de cinéastes passés maîtres dans l'art de flatter l'imaginaire de gauche l'ont bien compris), ce sont les histoires de désir baignant dans un « contexte », comme on dit, politique, ou les drames sociaux sur fond de désir. L'important est de manifester que les deux ordres se correspondent terme à terme, ou sont coextensifs l'un à l'autre. Tout le monde est content, et les bavardages critiques — éclairage marxiste et freudien aidant — peuvent commencer. Il suffira — comme **Détective** et **Le Meilleur** le font d'ailleurs très bien — d'interpréter n'importe quelle pratique sociale en termes de sublimation, de rationalisation ou de refoulement de processus pulsionnels, et n'importe quel blocage sexuel comme effet de rapports sociaux aliénants. On n'aura fait que tourner en rond, mais peu importe, ce type d'équivalences **enivre.** Si quelque chose cloche dans le social, on dira que c'est à cause de la répression sur le sexe, si ça couaque dans le désir, on incriminera le pouvoir. Une prose incroyable s'est ainsi déversée sur **La Dernière femme,** à ceci près que les analyses ont pris un tour plus raffiné. Il ne s'agissait pas simplement de dire « c'est la faute à », mais de parler de correspondances, de déterminations ou d'homologies structurales, comme si on était suffisamment éclairé sur le sexuel et le social pour prétendre expliquer l'un par la seule mention de l'autre comme de sa cause.

Bien entendu, Ferreri déconcerte toutes ces tentatives. Pas seulement parce qu'il en dit plus en deux minutes sur la violence patronale que l'heure de populisme plaintif d'**Avec le sang des autres,** mais parce qu'il se moque complètement de ces équivalences paresseuses posées entre le social et le sexuel. Les rapports de l'un à l'autre, les effets de l'un **dans** l'autre, sont chez lui tramés autrement que selon le mouvement d'une filiation simple, d'une causalité directe. Ce qu'il pratique est une écriture de la discordance, des décalages, des effets déportés, attentive aux enchevêtrements retors dont se nouent les démêlés de la jouissance et ceux de la politique. Tel élément, par exemple, d'être apparemment absent, fera pression de tout le poids de cette absence ; tel autre, relégué hors de la scène visible, **cognera** d'autant plus fort. Un exemple :

Soit une crèche. [Selon le **Petit Larousse :** 1) Mangeoire pour les bestiaux ; 2) Mangeoire de ce genre où fut déposé Jésus naissant ; 3) Etablissement où l'on reçoit pendant le jour les enfants âgés de moins de trois ans.] Bloc de condensations religieuses, animales, familiales (très surveillées dans le système ferrerien). Dans cette crèche, un tableau édifiant : une Madone tendant son sein à un enfant qui n'est pas le sien. Introduction, avec le regard de l'homme, d'une dimension de voyeurisme encore **interne** à la composition, puisqu'il ne fait que mettre en lumière ce qui, de la vérité érotique enfouie du christianisme, ruisselle dans son art. Soudain, quelque chose percute avec violence la vitre de la crèche, un des molosses entraînés à bondir sur les ouvriers aperçus dans la séquence introductive. Propagation de l'onde de choc, panique de Valérie qui se jette dans les bras de Gérard. Dislocation du tableau, la scène se rompt, mise en place d'une nouvelle figure, embrayage du récit. Et tout cela en un éclair.

Ce qui précède pour dire seulement une chose : que le cinéma de Ferreri — c'est là son **actualité** profonde — définit **une prise de l'art dans la politique** gouvernée par une logique toute nouvelle au regard de celle où se sont trouvés formulés et délimités les ensembles stantard nommés « politique », « militantisme », « reflet artistique des processus sociaux ». En ce sens, c'est bien un cinéma contemporain de la dissolution de ces catégories figées, et participant du mouvement des forces qui, depuis quelques années ont travaillé à leur ruine et à la tentative de constitution d'un nouvel espace politique, autrement tramé.



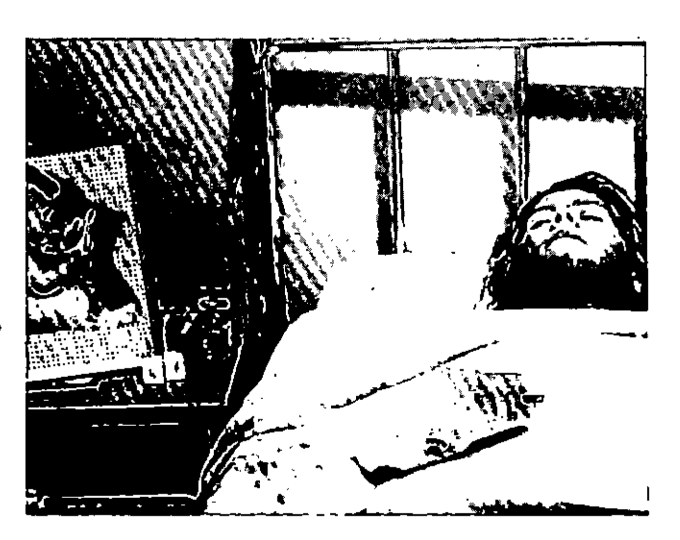
Cinéaste de crise, si l'on veut, mais de cette **crise-là** et de nulle autre, qui dérègle aussi bien les rouages de ces sociétés que les stratégies usées, archaïques et répétitives s'efforçant de les mettre à bas. Rien n'est plus comique que d'entendre dire par exemple de Ferreri — comme un reproche — qu'il est seulement un cinéaste de crise et non des lendemains qui chantent, qu'il ne préfigure en rien — dans **La Dernière femme** nommément — ce que pourraient être de nouveaux rapports entre les êtres sexués parlants. Comme si l'on en était sorti de cette crise, comme si l'une des urgences du moment (c'est là la force et la modestie de quelques cinéastes, en premier lieu de Godard) n'était pas de revenir sur elle et de l'approfondir, de débrider nos nœuds d'engorgement, de porter le fer dans des plaies crues trop vite refermées et de les remettre impitoyablement à plat. Le reste est fuite en avant, partagée entre des fictions naturalistes sur l'innocence retrouvée de flux désirants, et l'exaltation de l'Homme et de la Femme nouveaux des rapports sexuels, complètement flous d'ailleurs pour les porteurs de ces discours, sauf quand ils les entrevoient déjà chez... Faraldo, Fleischmann ou Makavejev.

Le geste politique le plus neuf de Ferreri est peut-être de porter son investigation en deçà, au-delà ou transversalement à la scène politique classique et de se faire l'écho des questions les plus profondes qui hantent nos ensembles sociaux. Questions qui excèdent de beaucoup le problème d'une transformation économico-politique, même radicale, de leurs structures, mais s'affrontent au niveau symbolique dont ils se soutiennent et se cimentent. Question des défilés de la différenciation sexuelle, de l'origine, de la survie et de la reproduction de l'espèce, mise à nu de son fond d'animalité, exploration de ses limites aberrantes, remontée de singerie, de chiennerie, contestation de la fonction paternelle, crise de l'institution religieuse, tentations régressives totémiques, bouleversement des règles de l'alliance et de la parenté (de la place des femmes comme objets d'échanges entre hommes) : voilà les thèmes véritables de **La Donna Scimmia, Il Seme del Uomo, Liza, L'Audience, Le Harem, L'Homme aux ballons.**

Car enfin, est-ce qu'il ne faudrait pas se demander ce qui produit et relie, par-delà leur singularité et leur diversité de provenance, autour de la pornographie, de la folie, de la différence sexuelle et de la procréation, des films comme **Numéro deux, L'Empire des sens, La Dernière femme** et **Une femme sous influence,** aujourd'hui ?







# 3



## Toujours trois



Obsession de la critique à déterminer quel est le personnage principal du film : l'homme, la femme, l'enfant ? Ou bien le groupe qu'ils forment ?

L'important, d'abord, c'est qu'il y en ait trois, au moins.

C'est pourquoi il faut revenir encore à **L'Homme aux ballons.**

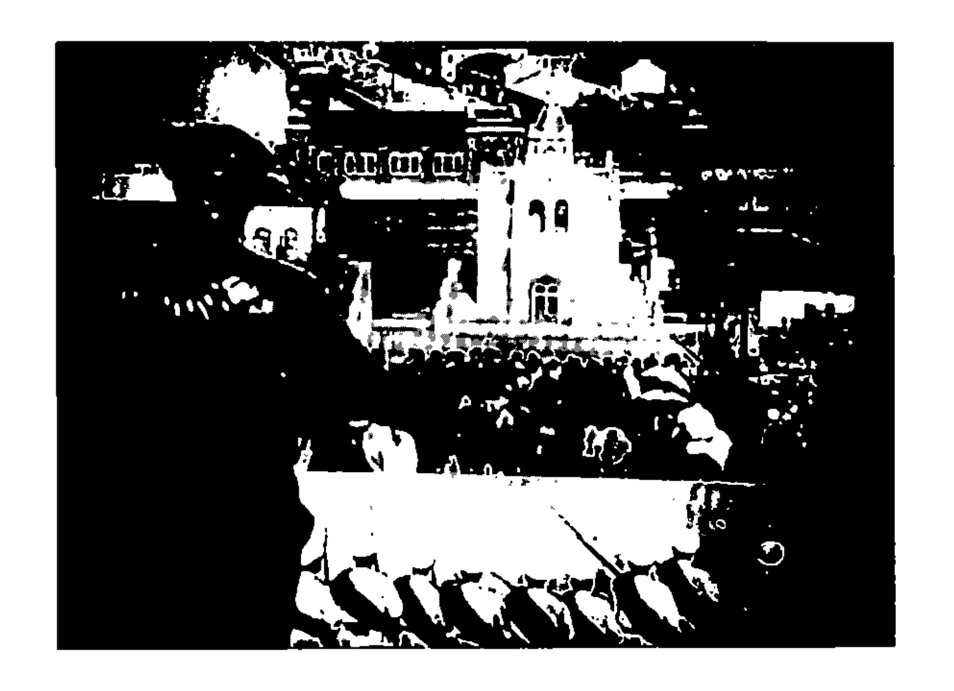
Ce qui pouvait y être pris comme la volonté ravageante d'ironiser le triangle bourgeois classique (avec dans le rôle du tiers, un premier, puis un deuxième, jusqu'à cinq ballons dont l'homme s'acharnait à saisir, impossiblement et jusqu'à la mort, le point de gonflement maximum), nous pouvons le voir maintenant comme l'appréhension par Ferreri de cette nécessité de base : qu'il faut, pour que deux puissent exister, qu'il y ait trois au moins. Soit : qu'un élément tiers est indispensable, absolument, à l'instauration du couple sexuel ; que le ménage à trois, loin d'être l'aberration, constitue la règle. Elément tiers à qualifier comme on pourra : de l'Autre, majusculé ou non, de l'enfant, présent ou non, mais désiré ou redouté, du phallus ou de n'importe quel équivalent symbolique.

Triangle, triade, Trinité : « **J'ai toujours pensé,** déclare Ferreri, **qu'il y avait un rapport profond entre ces histoires de Dieu, d'âme et de bite.** » En quoi il récuse aussi bien les inepties sur le caractère soi-disant solitaire de la masturbation (**Dillinger est mort**), que les élucubrations mythifiantes sur la vocation fusionnelle à faire Un duo amoureux (cf. la scène nocturne du « nous allons t'adorer », dans **La Dernière Femme,** et son annulation sordide, meurtrière, avec la voisine du dessous).

C'est à partir du trois donc, au moins, que le deux est possible. D'où un reste : deux plus un, objet du regard des deux autres, qui pour lui, du coup, n'en font qu'un, soit en fin de compte, mais au terme d'un trajet hyper-complexe, encore une fois l'Un et l'Autre. Le cinéma de Ferreri n'est rien d'autre que le réglage de ces opérations permutantes, l'exploration souple, quasi imperceptible, de ces positions de discours et de regards. Observez dans les photos ci-jointes quatre moments **fixés** de cette économie dérapante. Voyez la perturbation, la dislocation, l'échelonnement brisé des regards qu'introduit l'entrée en scène d'un ou plusieurs suppléments (les deux féministes).



**Le cuirassé Potemkine**



A côté de cette affiche publicitaire aurait dû prendre place, si elle avait été trouvable dans le jeu de photos du film, la reproduction d'un plan de la séquence suivante : Gérard se lève et trouve le mot de Valérie : « je suis sortie avec l'enfant », il se précipite sur son balcon, les repère instantanément, les **épingle** sous un regard armé de jumelles qui ne leur laisse aucune cachette et les interpelle. Plus tard, dans le film, il surprendra de la même façon les adieux de Valérie et de sa femme, en très gros plan cette fois.

On voit tout de suite à quel point le reproche qu'a fait Guattari à Ferreri d'avoir manqué un film sur Créteil est à côté de la question. Ferreri dit : « Je n'ai pas voulu faire un film **sur** Créteil, j'ai **vu** Créteil. » Et ce qu'il restitue dans ces deux scènes, c'est moins la **vue** réaliste du lieu que la figuration exacte et rapide, en forme de métaphore, du dispositif abstrait, optico-disciplinaire, qui règle la scène urbaine dans les sociétés modernes et dont les villes nouvelles représentent la réalisation-limite.

On entend souvent dire que notre civilisation est celle de l'anonymat, des foules ou des groupes indifférenciés et moutonniers. Rien de plus faux, ou du moins de plus unilatéral. L'enjeu pour le pouvoir est au contraire de conjoindre l'homogénéité, l'uniformisation extrêmes **et** la plus grande différenciation. De produire un espace tramé au plus fin, analytique, morcelé en cellules d'espace-temps où s'effectuent des activités coupées — travail, transport, habitat, sexualité... —, mais en même temps connectées entre elles sous la forme d'un « environnement total », comme continu à tout moment visible et contrôlable.

De ce despotisme éclairant il est possible de repérer la mise en œuvre réfléchie par un cinéaste socialiste il y a cinquante ans, ainsi que la datation d'origine (le moment napoléonien). Micro-rapports concrets du pouvoir et du cinéma, autre scène du **Potemkine :**

**« Les metteurs en scène usent d'un vieux truc napoléonien.**

**Napoléon, comme on sait, se faisait renseigner par ses soldats sur tel ou tel de leurs camarades, afin d'étonner ensuite l'intéressé par la connaissance qu'il avait de ses affaires de famille : « Tu as de bonnes nouvelles de ta fiancée Louison ? », « Comment va ta vieille maman Rosalie ? », « Ton papa, ce brave Thibaud, habite toujours près de Saint-Tropez ? », « Tante Justine souffre encore de la goutte ? ».**

**La foule dégringole l'escalier... Plus de deux mille pieds tricotent sur les marches. La première fois, ça va. La deuxième, ça manque de nerf.**

**La troisième, c'est franchement mou.**

**Et voici soudain que, couvrant le piétinement et le crissement des semelles, du haut du mirador, un cri de réprobation du metteur en scène retentit dans la trompette de Jéricho du porte-voix étincelant :**

**— Camarade Prokopenko, un peu de muscle !**

**La foule s'arrête pile : « Pas possible ? Depuis ce sacré mirador, on voit donc un chacun ?** (c'est moi qui souligne) **L'œil de lynx du metteur en scène suivrait-il chaque figurant dans sa course ? Les connaîtrait-il tous de visage et par leur nom ? »**

**Et dans un sursaut d'énergie furieuse, la foule se rue en avant, sûre que nul ne peut échapper au regard vigilant de cet omniscient metteur en scène...** (Serge Eisenstein, **Réflexions d'un cinéaste,** Editions de Moscou, p. 33.)



La bandoulière





# 4

Roger Dadoun a écrit, dans **Positif**, que Gérard portait son enfant **collé à lui.** Je dirais plutôt qu'à Gérard, l'enfant est **appendu,** que Gérard le porte, si l'on peut dire, **en bandoulière.**

Le dernier terme ici invoqué introduit selon moi à la seule façon de parler avec un peu de rigueur de ce qui se trame dans le film de Ferreri (sauf à mélanger dans un chapeau les mots phallus, pouvoir, castration, saucisson, canon, etc., et à apparier au hasard), soit en référence à cette fonction de la bandoulière dont parle Lacan, cette croix du phallus dont l'homme, comme il l'orthographie, est « **aphligé** », dont il a, littéralement, la charge (ainsi et ainsi seulement se justifie à propos du film l'équivalence du phallus et de l'enfant, en tant que de ce dernier Gérard a, au deux sens du terme, la charge).

Si on prend au sérieux cette analyse, ce qu'il faut dire alors, c'est que ce fameux phallus, loin d'être une arme qui gagne à tout coup, un instrument de domination ou l'objet des soins reconnaissants de Gérard, est exactement le contraire, à savoir ce qui fait obstacle et barrage à la jouissance du corps de l'autre, la jouissance d'organe étant la seule qu'il autorise.

Cette charge, elle le hante, elle le tourmente, elle le taraude, Gérard. En un mot, elle lui pèse. Ce n'est pas qu'il soit un pur salaud : il aimerait bien comprendre, changer, pouvoir accéder au corps de cette autre dérobée, retirée, interdite (et non pas passive ou inconsistante — Ferreri le relève, personne n'a remarqué que Gérard se contente de répéter ce qu'elle a commencé par dire)[1]. Même politiquement, il cherche, et bien que Ferreri n'ait jamais l'air aussi dégoûté que lorsqu'il prononce le mot « révisionnisme », il ferait plutôt partie de ces ingénieurs qui sont « du côté » des ouvriers. Mais voilà, plus il avance dans la certitude que quelque chose cloche **entre** elle et lui, plus il s'agite, fébrile, incapable de tenir en place, et moins il voit clair. Commençant par préférer sacrifier son désir pour garder son phallus (« on ne baisera plus »), finissant bien par saisir que seule la castration — et selon un paradoxe apparent — est à même de lui donner accès au corps dont il ne saisit que le semblant, mais en pleine méconnaissance de la nature de cette castration. C'est-à-dire qu'incapable de la concevoir comme succession et répétition infinie de ruptures, c'est comme acte unique, définitif, qu'il la réalise **réellement,** sans se rendre compte que ce qui depuis longtemps occupait la place de ce réel, c'était son fantasme, dès lors consommé jusqu'au bout.

Ce frôlement, cette approche d'un élément de vérité, du sein même de la plus grande méconnaissance, c'est la part de positivité que Ferreri accorde à son acte (son côté Spartacus)[2].

Jean NARBONI.

1. « *Méconnaissance n'est pas ignorance. La méconnaissance représente une certaine organisation d'affirmations et de négations, à quoi le sujet est attaché. Elle ne se concevrait donc pas sans une connaissance corrélative. Si le sujet peut méconnaître quelque chose, il faut bien qu'il sache autour de quoi a opéré cette fonction. Il faut bien qu'il y ait derrière sa méconnaissance une certaine connaissance de ce qu'il y a à méconnaître.* » (Lacan, *Séminaire*, livre I, p. 190.)

L'incommensurable naïveté de la castration *réelle* que Gérard s'inflige comme « solution », on voit à partir de là qu'il n'est pas possible de l'imputer à Ferreri, quand elle est donnée comme l'effet de la méconnaissance fantasmatique où se déchire son héros Lui-même, d'ailleurs, dans un entretien avec *Le Monde*, la définissait comme non-castration. Il ne pense pas une seconde que cela puisse en rien suppléer à l'absence de rapport sexuel, pas plus qu'il ne reprend à son compte, tardivement, les revendications des mouvements féministes américains les plus violents (« Society for cutting up men »). C'est que son cinéma assigne un statut fictionnel complexe, incertain, à ses personnages (et au point de vue qu'il a sûr eux).

Filmer la méconnaissance en effet, ce n'est ni observer d'un œil glacé les évolutions de pantins constamment joués (Jancso), ni se livrer d'un lieu sûr à la jubilation sournoise de la dérision (les Frères Sublimes vus par les Taviani dans *Allonsanfan*). Mais c'est autre chose aussi que la saisie brechtienne de l'aveuglement comme état *précédant* simplement la connaissance (politique). Filmer la méconnaissance, c'est prendre en considération à la fois une organisation contradictoire de « négations et d'affirmations », *et* la façon dont le sujet y est « attaché », c'est figurer un mixte d'aveuglement et de savoir simultanés. C'est s'affronter au problème infiniment plus difficile de mettre en scène *la dénégation*, dont il n'existe aucun critère sur, et *l'accent de vérité*, qui ne s'écrit qu'entre les lignes (Bunuel : *La voie lactée* ; Kramer : *The edge, Ice...)*

2. Il est étrange que l'on ait conclu, du contraste entre l'intarissable *babil* de Gérard (lequel ne situe que du registre de la *demande*) et le laconisme de Valérie, à la nullité et l'inconsistance de celle-ci. *La dernière femme*, pour Ferreri, cela veut dire : dernière femme filmée, vue par un homme, filtrée par le regard d'un homme C'est-à-dire saisie comme *symptôme*, au double sens qu'il *y croit*, comme à tout symptôme, et qu'il s'acharne, dérisoirement, à la déchiffrer comme tel.

# *Marco Ferreri : Propos*

*L'idée de* La dernière femme *est antérieure à* Touche pas à la femme blanche, *c'est une idée que j'ai eue pendant le tournage de* La grande bouffe. *Quand je disais que* La grande bouffe, *c'est un film physiologique, c'était dans ce sens : poser un regard sur le comportement de l'homme et de la femme, pour constater, faire un constat sur le désespoir général de l'homme. Ce n'était pas la première fois, j'ai fait dix-huit films, presque toujours j'ai parlé de l'homme et de la femme. J'ai commencé avec des positions révisionnistes, réformistes : je cherchais à voir si en changeant les structures on pouvait améliorer l'homme et la femme, puis j'ai compris que ce n'est pas en changeant les structures qu'on le ferait, mais en les détruisant. Depuis, mon cinéma regarde de moins en moins l'extérieur pour examiner de plus près l'homme. Mes films révisionnistes, c'est, par exemple,* La femme-singe *et* Le lit conjugal, *tandis que* L'homme aux cinq ballons *ou* Il seme dell' uomo *sont des films qui tiennent aujourd'hui.*

**Contre le décor**

*Je travaille avec des images, pas des symboles. La forme du saucisson, pour moi, ce n'est pas un symbole.*

*Beaucoup de cinéastes ont encore la vieille idée de la recherche du beau. Maintenant je commence à apprécier Visconti, c'est le seul pour qui les images, les décors, sont nécessaires à l'histoire qu'il conte.*

*Le* décor c'est un des ennemis les plus forts qu'on peut avoir ; il faut faire un travail de destruction. *Les gens qui font la critique de cinéma sont ceux qui avant faisaient la critique de l'opéra, de la comédie. Quand on dit que je suis destructeur, c'est que je romps l'harmonie et je la romps dans chaque film, alors personne ne se retrouve dans l'ordre, pas même dans l'harmonie de Marco Ferreri.*

*Le seul travail pensé avant de faire le film : qu'on perde l'image de l'appartement : comment filmer pour s'échapper de l'image de la maison, pour rester sur le personnage. J'avais bien décidé aussi un autre point : si vous voulez filmer une femme qui sort de la maison le matin, vous ne pouvez pas donner toute la force du désespoir, de la négation de l'homme, avec cette image. Cela devient plus compliqué. Vous ne pouvez plus faire un travail de synthèse avec l'image, au contraire, c'est le moment de faire un travail d'analyse pour expliquer ça. Ce n'est plus l'image, pour* faire *l'image vous devez utiliser quinze minutes de film, par exemple pour détruire l'environnement et dans le même temps conserver une cuisine, une chambre à coucher, etc.*

*Je pense toujours après. Quand je fais un film, je pense avec les images. Je suis né avec les images, je ne suis pas un homme d'écriture. C'est très différent un homme qui écrit et un homme qui pense l'image. Aujourd'hui je dis « révisionnistes », tous ces discours je les fais une fois terminé le film et en regardant tous les films que j'ai faits avant. C'est la première fois que je pense aux films que j'ai faits avant.*

*Avec ce film je crois que j'ai cassé ce filtre qu'il y avait entre moi et les films que je faisais, c'était le filtre de l'idée, du concept. Je pense que mon film le plus libre, c'est le dernier.*

*Il y a des films comme* La grande bouffe, Dillinger, L'homme aux cinq ballons *qui sont des moments assez libres. Alors que* Touche pas à la femme blanche, *c'est une opération culturelle.*

*Je ne me pose pas seulement des problèmes idéologiques ou politiques, mais aussi des problèmes de caractère, par exemple, ou encore ceux des rapports entre l'image et les décors. La dynamique d'une situation peut changer selon le décor. Plutôt que de faire un cinéma dans un décor, un décor tout fait — c'est très difficile de se battre contre des décors — je préfère chercher à le faire dans un* décor en destruction. *C'est une des raisons pour lesquelles j'ai fait* Touche pas à la femme blanche.

*Il y a un autre problème : c'est sortir de l'opéra, du livret d'opéra. Le scénario a toujours une place définitive alors qu'il faut faire un cinéma d'images. Il faudrait parler de mon rapport avec l'image, ce n'est plus un problème technique, ce n'est plus un problème réservé à une élite, c'est un problème qui devient un problème social. On dit toujours que le cinéma ne sert à rien, au contraire il peut servir dans le rapport avec tous les autres arts, par exemple les architectes : maintenant ils ont des rapports avec l'image.* Ce n'est plus le rapport homme-structure habitée qui compte pour eux mais construction — image de la construction.

*L'image de* La dernière femme, *c'est une image qui sort tout droit des magazines, elle n'est pas trop provocante, c'est toujours l'image de la vierge revue pour « Harper's bazar ».*

*En italien, le titre c'est :* L'Ultima donna, *c'est peut-être différent.*

*En français, ça peut être ambigu, ça peut être la dernière femme* pour lui en ce moment ; *mais ce n'est pas cette interprétation que j'ai choisie.*

*On ne peut pas faire un film avec un esprit différent, on ne peut pas casser l'histoire, si on ne cherche pas à avoir un rapport avec l'image, différent de ceux qu'on a eus jusqu'à présent. Le cinéma prend une énorme importance, c'est un gros moyen de communication, déterminant aussi pour les autres arts. On habite dans une civilisation de l'image toujours filtrée, qui vient des photographes à la mode.*

*Par exemple, le film des Taviani (c'est peut-être très bien), il prouve qu'on peut avoir un discours révolutionnaire et une image complètement romantique.*

## Homme, femme, enfant

*On dit toujours que dans mon film la femme parle comme l'homme, ce n'est pas vrai. Seule Bulle Ogier, les couples du cinéma français parlent toujours de la même façon. Personne n'a vu que dans mon film* c'est elle qui dit les choses et lui qui répète.

*On ne peut pas personnaliser la femme. Dites-moi, comment peut-on la personnaliser ? La faire parler comme un homme ?*

*Depardieu est enregistré en direct et l'actrice est doublée (sauf les soupirs et les exclamations).*

*Je préfère le doublage au sous-titre. Pourquoi vouloir préserver la personnalité de l'acteur ? Elle ne sert à rien, non plus que celle du metteur en scène, ce qui compte c'est le film, à la fin.*

*J'ai choisi cette actrice parce qu'elle a un rapport physique avec le public italien. Elle et Laura Antonelli ont un rapport différent mais physique avec le public italien.*

*Je ne comprends pas les femmes, j'ai un vocabulaire masculin, j'ai été formé, éduqué dans une culture masculine. J'ai fait un discours masculin. Je pensais faire un film sur une femme, c'est pour ça aussi que ça s'appelle* La dernière femme. *Qu'est-ce que peut être la dernière femme ? J'y pensais avec ma logique masculine et je suis arrivé à faire un film sur :* qu'est-ce que pense l'homme de la dernière femme ? *Et après, quand je me suis demandé : qu'est-ce que peut être pour l'homme la dernière femme ? Je suis arrivé au fait que l'homme, quand il pense à la dernière femme, c'est fini, c'est le couple et ce n'est plus une histoire.*

*Dans le rapport de couple, l'acte sexuel a une importance très forte mais pas l'importance définitive. Le couple ce n'est pas une invention naturelle, c'est une construction. Peut-être que s'il y avait l'homme naturel, l'acte sexuel serait définitif. Dans le couple il y a un rapport différent de l'homme et de la femme à l'amour.*

*Jamais personne n'a compris que sans la bite un homme n'est plus un homme, sinon il y aurait des guillotines pour la bite, pas pour la tête. Depardieu n'est plus un homme selon le modèle obligatoire, c'est un homme et c'est une recherche en actes d'une nouvelle personnalité pour sortir du modèle imposé.*

*Après le couple, il y a un autre problème, celui de l'enfant qui naît, qui est le produit de ce couple. A partir de là on ne peut plus seulement parler des problèmes d'homme et de femme ; c'est toujours relatif, on doit parler des rapports homme, femme et enfant, des rapports femme-enfant et homme-enfant.*

*L'enfant me fait aussi penser à « Qu'est-ce que peut être l'homme ? » On ne le sait pas. On ne sait pas quel travail de distorsion on fait pour que l'enfant, à treize mois, commence à parler. C'est le moment où il est fichu, il commence à être l'esclave des mots qui sont soufflés par la mère, par le père.*

*On parle toujours des rapports à la mère, on revient toujours à une discussion sur les rapports d'hommes. Pourquoi la mère n'utilise-t-elle pas avec l'enfant le langage féminin ? Elle utilise le langage masculin et dans son rapport à l'enfant, la mère c'est le porte-parole d'une société, d'une vie masculines. La première fois qu'il utilise les mots « papa » ou « maman », l'enfant fait l'opération que fait la société, qui est une société masculine.*

*De même, quand on parle de sexualité, de quelle sexualité ? D'une sexualité déjà bien castrée, c'est la sexualité produite pour cette société, cette civilisation. On ne connaît pas la sexualité, comme on ne connaît pas l'homme.*

*Les rapports de Depardieu avec l'enfant sont aussi la recherche d'un problème fondamental : quand un homme n'est plus sur de sa paternité, il cherche à avoir avec l'enfant un rapport de maternité. Qu'est-ce qu'il veut donner, l'homme ? La mère c'est la mère, d'où tous les féminins, la terre, la mer, etc., l'accouchement c'est la chose la plus naturelle qui existe, ce n'est pas un produit de la logique...*

## Le cinéma, moyen d'analyse collective

*On doit faire un film avec les éléments qu'on rassemble sur le chemin. Dans ce film il y a l'enfant avec qui on ne travaille pas comme avec Piccoli ; il sert de catalyseur, pour faire sortir de Depardieu des choses qu'il a, pas comme acteur, mais comme homme. C'est bien de faire un film avec un acteur qui a 27 ans, pourquoi ? ce n'est pas encore l'acteur, c'est une formation, il a ses angoisses, sa personnalité.*

*L'enfant a, en plus, une personnalité à lui, qui répond à ses nécessités à lui, on doit chercher à être ses nécessités. Les rapports de l'enfant à la femme, on ne les connaît pas, ils ne sont pas selon notre mètre, on peut, après, chercher à les comprendre.*

*Le cinéma c'est un moyen d'analyse collective, un moyen d'étudier, de sortir. Quand je vais voir* Les dents de la mer, San Francisco brûle, *ce n'est pas le même San Francisco qu'il y a vingt ans. C'est pas la tragédie innocente. Il y a un rapport différent, aujourd'hui ce sont des jeunes de 18 à 25 ans qui vont au cinéma. Trois personnes devant un téléviseur, ce n'est pas la même chose que mille devant un écran, il y a une autre charge humaine, une communication des forces différente.*

*La télé, ce n'est pas vrai qu'elle abrutit, elle est* déjà *filtrée. Il y a une culture qui nous échappe, qui a déjà cassé les téléviseurs, même si les gens restent dix heures à regarder les téléviseurs. Ce n'est pas la télévision qui change les gens. En plus je ne crois pas que les gens soient changés ni par la télé, ni par le football, sinon on aurait* Farenheit 451. *Au contraire les livres ne changent rien.*

*Pour moi, chez les gens il y a une transformation envers le cinéma.* Le coucou, *qui est un mauvais film, pourquoi il a un rapport avec le public ? Mal dirigé, il ouvre quand même au rapport d'analyse avec les gens. Ce n'est pas « méchante infirmière » mais « méchant Forman » ! Et aussi* Les dents de la mer, *celui qui l'a fait, c'est un gros spécialiste, ce n'est pas un imbécile. On ne peut pas dire que c'est seulement un artisan, c'est bien divisé, c'est clair ; il y a une première partie qui est une partie collective, qui est très bien faite, très importante, et une deuxième qui dit : « Maintenant on va jouer le spectacle ». Forman ne dit pas « maintenant on va jouer à faire un western », alors que l'autre le dit. La première partie est vraiment collective, c'est le malaise, il fait sortir le malaise, pas le requin. Dans* Nashville *aussi il y a trois ou quatre moments que j'aime beaucoup.*

*La prise de son direct c'est une folie, c'est une invention de preneur de son, tu ne peux pas mélanger. Le son direct est déjà filtré par le Nagra, puis par l'ingénieur du son... au doublage on peut recréer, changer, de même qu'au tournage on change par rapport au scénario ; le film c'est le montage et c'est aussi pouvoir changer la voix des personnages.*

*Straub fait un cinéma très différent du mien, il fait répéter les gens pendant un mois et quand il filme c'est une machine pré-montée, où tout le monde a sa place programmée.*

•

*Dans* La dernière femme, *il n'y a pas de personnages, il y a des hommes, des corps. Dans le film il y a un homme, une femme et un enfant qui ont des rapports que peuvent avoir un homme, une femme et un enfant. Il n'y a pas de posture psychologique. L'évolution c'est très lent, et quand il y a évolution c'est l'explosion. L'évolution, on ne peut pas la lire en deux heures ou dans une vie, on la lit dans une explosion. La psychologie, c'est les personnages d'*Hernani, *il explique très bien.*

*Les rapports entre un homme et un enfant, ce ne sont pas des rapports d'évolution, c'est un rapport animal. Il s'agit de constater un comportement.*

*Un autre comédien aurait eu des rapports différents avec l'enfant que Depardieu.* La grande bouffe *c'est pareil ; c'était bien avec les quatre acteurs : ils sont acteurs, ils jouent le jeu d'une génération, c'est un moment de transition.*

*C'est bien qu'il y ait un* casseur *comme l'enfant qui empêche d'arriver à une conclusion psychologique de la scène.*

*La psychologie des personnages, c'est toujours un moyen aristocratique.*

(D'après un entretien enregistré par P. Bonitzer, S. Daney, P. Kané et L. Skorecki.)





# La doublure
## *(Nous nous sommes tant aimés)*

par
Danièle DUBROUX

*« Gianni finira son plongeon à la fin de cette histoire qui commença il y a trente ans. »* Après trois prises du premier plan, c'est ça le cinéma des prises et des plans ! Antonio le brancardier *nous* interpelle de la sorte ; entendez : « c'est du cinéma et il n'est pas nécessaire qu'il y ait confusion avec la réalité pour que ça marche, mais plutôt vous allez voir comment, avec l'assentiment de tous, on fait semblant d'être, moi : Antonio, eux : Gianni et Nicola, elle : Luciana ».

Mais qui est ce *nous* ? Les spectateurs assis dans cette salle, unis par cette convention d'illusion éphémère qui durera le temps du spectacle et qui n'est jamais la nôtre mais celle d'un autre spectateur qu'on ne sait où situer.

Mais ce *nous* c'est aussi quatre personnages qui se racontent *acteurs* de leur histoire, c'est-à-dire comme vous une vague communauté d'amour et d'illusions : « Nous nous sommes tant aimés ! » D'amour de l'illusion (le cinéma). Amour, désillusion : « Tous les vingt ans il faut une révolution. » (Nicola.)

Epilogue pour un plongeon dans l'illusion ; comme on dit : on va se « mettre dans le bain » — ludique — de l'imaginaire : le souvenir de nos histoires qui tour à tour se regardent dans le miroir de l'Histoire (celle de l'Italie) et qui reflètent (jeu infini des miroirs) celle de l'histoire de notre cinéma, paradoxalement appelé le néoréalisme : « Une méthode apte à découvrir et à transposer à l'écran les apparences et l'essence même de la vie. » Quelle illusion, mais quelle gageure aussi !

Le siège d'élection (hiérarchique) où fusionnent les grands moments et les grands noms de ces deux grandes histoires, c'est bien sûr ROME, cité éternelle d'histoire (documents sur la libération et le référendum de 1946), Rome antre et centre du cinéma (c'est sa principale industrie). Ville décor, où chaque place est assiégée par les images, perpétuelle surimpression cadre réel/cadre imaginaire d'une fiction qui s'est déroulée ici, là. Piazza Navona, Campo di Fiori, Piazza di Spagna, c'est la Roma de Fellini, *Citta Aperta* de Rossellini et des autres... Peut-être pénètre-t-on moins dans Rome qu'à l'intérieur d'une image.

Nicola (sans doute le porte-parole de Scola, mais peu importe !), lui, l'amoureux du cinéma, plaque tout, femme, enfant, pour Rome : « Salut, ô Rome cité sauvage ! » Mais Rome est un mirage, offerte, insaisissable, il suffit de la Piazza di Spagna et d'un chariot qui se trouve là pour se prendre pour Eisenstein. Il suffit d'un rien à Rome pour se faire du cinéma[1] car tout y porte, c'est une tradition culturelle, dialectale, gestuelle. Tout y est « buffo » et chacun un peu « buffone ».

1. Comme pis-aller à ses rêves : « le cinéma en tant qu'école », Nicola va passer à l'émission de télé *Quitte ou double* (une sorte de *Monsieur Cinéma*), mais il s'y trouvera (comme le cinéma) mis en fiche, encadré, mis en boite par cet espace stupide et réducteur des jeux télévisés : « ses ailes de géant l'empêchent de marcher » et l'empêcheront de gagner.

Alors pourquoi ne pas construire un film autour du thème : « faire du cinéma » (et s'en faire) dans ses deux acceptions de langage dont l'une renvoie l'autre à dérision. Il fallait (et ce que fit Scola) renouer, c'est-à-dire l'y inscrire, cette liaison organique des personnages-acteurs au berceau originel (le bain ambiant) et les faire jouer, comme des poissons dans l'eau, eux se faisant leur cinéma, nous le faisant dans le cadre même du cinéma (résultant en dernière analyse d'une immersion : *le bain de développement).*

Il y a du redoublement en effet, on verra plus loin comment du redoublement au doublage il y a matière à rire et à faire rire.

Cela dit, Ettore Scola, et son film sont bien les enfants légitimes du cinéma italien, l'appartenance à la vieille famille, il la revendique avec la gratitude, l'adulation qu'on manifeste à ses pères, et cela d'autant mieux qu'on peut leur jouer de bons tours (d'illusionniste), on va s'amuser de leur mystification mais ils y gagneront le mythe.

Par exemple le mélo (genre qui alimente en grande partie les cinémas dits de troisième vision, à la périphérie populaire de Rome), il va le reprendre à son compte — il ne s'agit de renier aucun des ascendants ! — seulement il lui donne une verve qui n'est certes pas de son ressort, il en transpose le cadre et le modèle social : le héros positif est un infirmier rétrogradé brancardier pour avoir cogné une nonne.

C'est ainsi qu'il utilise les poncifs d'un certain psychologisme introspectif (propre au mélo) pour y court-circuiter le gluant pathétique, tout simplement en le rendant à son gluant : Antonio et Luciana miment le théâtre de O'Neill dans la rue, au resto, le stéréotypage roman-photo se déroule et se colle (effet de *stock shot)* comme sur un attrape-mouche : « dès le premier jour où je t'ai vu j'ai compris qu'on était fait l'un pour l'autre », etc.

Luciana aurait pu fondre en larmes Piazza di Spagna, elle ne le fera que sur la poisse encore humide de photomaton (toute une scène résumée en quatre images).

Quant à ses pères plus nobles : de Sica, Fellini, Antonioni, il connaît bien leurs ficelles (celles de tout film en train de se faire), leurs truquages (il en use à loisir, lui aussi), et comme le prestidigitateur, on en viendra à dire : « Mais s'il y a un truc c'est encore plus fort ! »

Par exemple, une des clés de l'intensité dramatique (la dimension éthique, dira Bazin) du *Voleur de bicyclette* venait en grande partie d'une trouvaille (un surplus de réel pour créer l'illusion) : un tas de mégots que de Sica avait glissé dans la poche du gamin pour le faire pleurer (lui et nous pendant toute une génération).

La sensuelle Anita Ekberg, qui se baignait avec délice dans la fontaine de Trevi, c'est d'abord une *« doublure »* (triste fonction) figée, les bras en l'air avec derrière tout un arsenal de gare marchande : rails, grue, toute une population de colporteurs, de commerçants : imprésarios, starlettes, et des badauds. Un monde entre l'effet produit et comment on le fait produire !

Avec Antonioni, c'est l'irruption d'un nouveau cinéma, d'un nouveau type de comportement, et ses retombées : l'identification grossière à un tragique de l'existence humaine qui, mal assimilé, conduira Ellide (la femme de Gianni) au suicide, inutile, ridicule.

Alors surtout ne pas prendre le cinéma trop au sérieux !

Car si les modèles sont à prendre (modèle des genres préexistants du cinéma italien et qui ont fait sa fortune), il ne faut pas s'y vautrer mais jouer plutôt des effets de redoublement comme effets comiques.

*« Doubler »* quelqu'un c'est, dans un langage imagé : vouloir prendre sa place ; ou dans un langage « cinématographique » : faire parler quelqu'un sur le corps d'un autre[2] ou l'inverse, mettre un corps autre à la place du corps référent.

2. Procédé dit de « post-synchronisation ». Le plus utilisé en Italie, tous les films y passent. C'est souvent d'un effet navrant, des voix de série parasitant des corps. C'est mieux quand on peut soi-même *re-post-synchroniser*, comme Antonio, dans la scène du cinéma (où Luciana est ouvreuse). Il fait porter à L. Harvey et K. Novak le dialogue amoureux (une répétition, en somme !) qu'il veut avoir avec Luciana.

Dites par mégarde : bonjour, madame, à un monsieur (ou l'inverse), c'est toujours assez drôle pour celui qui le dit et se rend compte de son erreur ; c'est, pourrait-on dire, l'effet de *défroque ;* on prête une voix à un corps, qui l'espace fugace d'une première représentation apparaît comme travesti, faux, un corps vidé, réduit au sac de chiffon qui l'entoure. Et ça n'a rien de drôle ; mais c'est justement de cette première image angoissante reléguée par la seconde (le constat de l'erreur) que le rire jaillit et décharge.

La scène d'Ellide est comme l'expression inversée (comi-tragique) de cette double représentation. Pour communiquer à Gianni son amour pour lui, son mal-être et son adultère (tout ça dans le même sac), elle fait sortir sa voix d'un magnétophone (une boîte en fer, une mécanique) qu'elle lui présente. Cela veut dire qu'elle croit à la substitution possible de son corps par une boîte. C'est elle qui appelle l'arrêt fatal de la première représentation (angoissante).

Dans la scène suivante, en effet, un tas de tôle empilée (le cimetière de voitures) est la marque du corps absent, de la substitution opérée. Il y a donc un comique cruel qui joue directement sur le corps et son éviction, mais il y en a un autre qui joue de ses déplacements, c'est-à-dire de sa circulation épisodique à l'intérieur de places (rôles et statuts sociaux) qui, comme les défroques, s'empruntent, s'octroient, tombent mal ou tombent un jour.

Souvent ce sont les autres qui vous y mettent ou alors on s'y laisse prendre comme à un piège. *Le héros comique, lui, n'a jamais de place, il les essaie toutes.* Antonio est de ceux-là (il occupe une place mouvante assez bas dans l'échelle sociale). Au début du film, il emprunte le jargon médical hypertrophié (du genre : il a de la vasculo-cardio-érectomie) pour séduire Luciana ; et elle de

lui répondre : « Mais alors, tu es un peu docteur ! » « En somme », dit-il. Elle lui confirme par là que son costume d'emprunt ne lui va pas trop mal.

Dans la séquence du tournage de *La Dolce Vita*, Antonio vole dans les plumes de l'impresario véreux de Luciana. Alors qu'il projetait de faire occuper à son adversaire la place du malade restée vide, à l'arrière de son ambulance, c'est lui, le brancardier, qui s'y retrouve : « Ma sono dietro allora ! » Il y a eu double permutation de place (de rôle), c'est l'histoire de celui qui, croyant voler, s'y retrouve doublement (volé) : et de son projet et de son maigre butin.

Enfin la fameuse scène du parking. Antonio retrouve Gianni en train de faire les gestes du *« parcheggiatore »* (gardien de parking). D'office il croit deviner une dégringolade sociale identique à la sienne (Gianni, avocat rétrogradé *parcheggiatore)*. Et c'est sur le terrain d'un leurre qu'il renvoie à Gianni le statut que celui-ci ne peut démentir puisqu'il a trahi leur idéal commun d'abolition des classes. Dans ce quiproquo burlesque, il le ramène à son être dérisoire, *il le dépouille de la défroque* de riche gestionnaire que son mariage avec la fille du marquis lui avait permis d'endosser. Et tout le monde est joué (l'un y perd sa clairvoyance, l'autre son statut). Cependant quelque chose passe, l'émotion d'un bonheur passager de l'amitié retrouvée au-delà des classes, qui ne peut avoir comme terrain d'élection que celui d'une illusion (d'un mensonge nécessaire)[3].

3. C'est sans doute là que s'inscrit la spécificité (et la densité) d'une certaine tendance du cinéma comique italien. *Delitto d'amore*, *A cheval sur le tigre*, etc., l'insertion du politique qui clive : l'amour, l'amitié n'est pas au-dessus des classes, contrairement à un vieux rêve de la bourgeoisie qui est de donner à voir une communauté hétérogène. *Vincent, François, Paul et les autres*, unis par une amitié qui dure au-delà des classes.

On pourrait rappeler l'« instance de la lettre volée » (lettre de classe) où une vérité circule (le signifiant : la place) et les sujets acteurs se relaient dans leur dé-place-ment au cours de cette répétition (au sens répétition d'un jeu scénique et mécanisme de répétition) intersubjective.

Cette gravité n'est plus celle du film, mais de Scola et de son film on retiendra plutôt : savoir rire de soi, de sa place octroyée, empruntée (celle de metteur en scène ou d'acteurs, par exemple), pour faire rire les autres.

Danièle DUBROUX.






# Sur *Son nom de Venise dans Calcutta désert*

par
Jean-Pierre Oudart

La grande bâtisse, les salons délabrés, le parc, les statues : tout est matière à mémoire. Une mémoire qui serait enclose dans ces lambeaux d'écriture fossilisée : l'architecture, le dessin des lambris, les traces du temps sur les murs, les rangées d'arbres, les pierres.

On pourrait évoquer, avec ces images, l'époque où les peintres fabriquaient de la mémoire archéologique, des paysages de ruines. Non pas des tableaux d'histoire, mais des *relevés* (le tableau d'histoire : évocation imaginaire dont le relevé archéologique est le substrat symbolique, énigmatique et muet).

Mais Marguerite Duras est indifférente à l'archéologie et à l'histoire. Ou plutôt, en fait d'archéologie, seule l'intéresse la mémoire de son corps (le corps comme lieu d'enregistrement, et, par le relais de l'écriture, instrument de résonance et facteur de dissémination de la mémoire), et de l'histoire, elle ne saisit, mémorisés par son corps, toujours, que des échos répercutés, des figures de réfraction. Anne-Marie Stretter, l'Inde blanche — la mendiante de Savannakhet, par qui l'autre Inde, l'Asie, l'histoire, font irruption : son double, son ombre. La mendiante, ombre portée de l'autre Inde sur la blanche, ne rencontre Anne-Marie Stretter qu'en un seul lieu, au lieu d'un corps de mémoire, vocal et musical, où les fugues de l'une font écho aux dérives de l'autre, où, par le relais des voix du film, l'une résonne en l'autre.

Mais les lieux, les décors, les images, dans *Son nom de Venise*, que portent-ils ? Assurément pas l'évocation du passé. Des images, le cinéaste opère, par rapport à *India Song*, un reflux d'imaginaire. Elle vide les lieux, elle les déserte. Mais pas pour faire surgir de ce désert un fantôme d'histoire.

Pourtant, on n'a pas manqué, déjà à propos d'*India Song*, d'évoquer Resnais. On le fera peut-être encore, à propos des travellings de *Son nom de Venise*.

Rien à voir. Lorsque Resnais, dans *Nuit et brouillard*, par exemple, vidait les lieux, les désertait, c'était pour faire surgir un fantôme d'histoire, en filmant le site d'un camp de concentration avec le détachement (accentué par le commentaire) d'un archéologue effectuant un relevé de terrain. Le détachement de Resnais consistait à opérer, par un geste d'écriture unique, par une chaîne de gestes d'écriture identiques (les travellings latéraux, sur rail), la neutralisation de tous les effets de connotation qui auraient pu s'attacher à l'acte de filmer un camp de concentration, à la prise de vue, à l'approche des vestiges, aux lieux et aux objets. Il aboutissait ainsi à ne mettre en acte, filmiquement, qu'une seule pensée : les camps dépassent l'imagination, on ne peut rien en dire, les évoquer est impossible. Ce parti pris de faire suffoquer les spectateurs d'horreur muette confinait à l'aberration : dans la chaîne du montage, les cadavres charriés passaient au même rythme qu'un paysage aux couleurs de Sisley, qui était passé avant. La chaîne n'avait pas de sens, mais son non-sens insistant, systématique, voulait signifier métaphoriquement l'absurdité de l'institution concentrationnaire. Il la connotait, lourdement. Dans cette insistance, le spectre de la cause (pourquoi les camps ? pas de réponse) s'activait, comme dans *Marienbad*, un fantôme de récit animait le puzzle des séquences.

Dans *Son nom de Venise*, les travellings ne servent nulle évocation historique, romanesque, tellement facile à faire prendre avec son décor marienbadien. Leur lenteur, leur indécision, évacuent l'histoire en douceur, et *exténuent* les connotations des images (et connotent sans doute, en même temps, légèrement, l'exténuation de la société coloniale de l'Inde blanche). A l'opposé de l'imagerie rétro, qui se signe d'un trop-plein, d'une *débauche* de connotations, les images de *Son nom de Venise* en sont désinvesties. Mais ce désinvestissement n'est pas de même nature que celui qui opère dans les films de Resnais. Mortifiant, le travelling, chez Resnais, fait barre au désir. Il repousse le regard, il fait écran au référent, il le fantomatise. Il censure les appétits de l'œil, il censure les pensées à l'objet filmé (métaphysique archéologique, sacralisation de l'histoire, transcendance du référent).

Les travellings, dans *Son nom de Venise*, découragent plutôt le regard, en faisant de l'image un lit de repos pour l'œil, comme un tableau, comme si chaque impulsion de mouvement abandonnait, couché, un paysage, un décor qui se serait peint, dans ce mouvement même. Condensations imaginaires aléatoires, car dans leur dérive, les travellings laissent choir le référent (les charmes de l'Inde blanche), exposant le matériau à passer pour ce qu'il est : hétérogène, un bric-à-brac souillé de moisissures et de fientes. Ce qu'il y avait encore de complaisance au référent colonial dans *India Song* (et qui faisait écho aussi bien à *Emmanuelle* qu'à *Gold Tea*), est ici démenti par la pesanteur, la *bassesse* du matériau d'images.

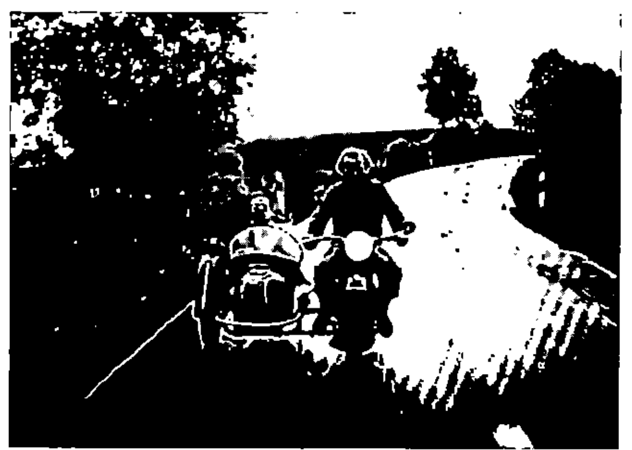
Un poids mort dans l'évocation suscitée par les voix, une retombée d'imaginaire, voilà ce que serait la bande-images de *Son nom de Venise* ? Justement non, car les voix ne donnent pas davantage corps à un tableau d'histoire, ni à une tapisserie romanesque, ni à une scène de genre. Elles sont des pousses et des touches de désir qui se font écho les unes les autres, surgies du silence et détachées, précisément, d'un fond historico-romanesque qui ne les sertit plus de ses connotations triomphantes.

Ainsi déliées, les intensités vocales sont rendues à l'hétérogénéité de leurs multiples connotations (désirs, socialité, poses, élans des personnages). Et que dénotent-elles, sinon les mouvements pulsionnels, les transports, dont leurs courbes d'intensité, les rythmes, les timbres, les tons, composeraient la graphie, la peinture ? Là encore, il y a, dans ce fabuleux concert de vocalises, chute du référent,. accentuation d'une constellation de points morts : les corps, les bouches. Du réel (on pourrait ici parler de fétichisme si, dans cette fête vocale, le désir, le sexe, la mort, n'étaient pas continuellement l'objet ou la visée des actes d'énonciation, des vocalises de la bande-son).

De cette évocation, le référent ne serait donc plus que la mémoire de la matière filmique. Une mémoire volatile, sans fond, qui ne serait portée que par des impulsions d'écriture dont les intensités se consumeraient, sans reste. Evocation charriant sans fin ses retombées matérielles. Réjouissances vocales, musicales, picturales, où affleure la mort parcourant les flux de l'écriture, une multitude de morts : silences, passages à vide, chute des voix, horreurs sans nom, ramassis d'objets qui encombrent l'image, le cadre, comme la pulsion orale emplit et perturbe l'évocation, comme les cris d'amour du vice-consul dérangent la soirée de l'ambassade, et font scandale dans le tableau.

Jean-Pierre OUDART.



# Allemagne, années errantes
## *(Au fil du temps)*

par
Pascal Bonitzer

Wim Wenders explique (au cours d'un entretien non enregistré) que la pérégrination sans commencement ni fin de ses deux héros, Bruno et Robert, dans cette région d'Allemagne Fédérale frontalière de l'Est (l'Est, hors-champ innommé, innommable du film), s'apparente au voyage sur place, non de la drogue, mais de la psychanalyse. Voyage infini, interminable **(unendle)**, jalonné de rencontres, de transferts, de résistances, de deuils, et dont l'enjeu est le désir, « là où c'était, je dois advenir », quelque chose comme ça, qui travaille les deux compagnons de route. Wim Wenders explique aussi qu'il a pensé aux **Deux Cavaliers**, là où c'était indien, je dois devenir américain... Mais ici, nous sommes en Allemagne. Qu'est-ce qui a failli, failli être, qui les fait courir, Bruno et Robert ?

La force du film, c'est de maintenir assez longtemps, dans la tête des spectateurs, l'interrogation. On ne sait vraiment pas ce qui va sortir de la rencontre de ces deux hommes, dont l'un, l'homme au camion-habitation, le réparateur itinérant de salles de projection, Bruno, semble revenu de tout, et l'autre, l'intellectuel mal défini et qui ressemble à Jack Nicholson, Robert, vient apparemment de désespérer de quelque chose (on apprendra ultérieurement que c'est un peu de ses rapports avec sa femme, de même que l'autre, c'est en général de ses rapports avec « **la** femme »).

Le récit (est-ce que c'est un récit ?) errant, dérivant, a lieu sur fond de perte. Ce qui anime Bruno et Robert, ce qui les unit dans la **Wanderlust** est une perte, pas le deuil de quelque chose qui serait derrière eux (par exemple, une femme, même si le « deuil de la femme » baigne le film, voir l'épisode de l'homme en pleurs), mais une perte continuée, dont leur pérégrination sans fin est à la fois l'image et la production réelle. Ils perdent : au début, l'un le souvenir de son rêve — un rêve idiot —, l'autre sa voiture. Puis ça s'inscrit plus directement dans leur corps, avec leur corps : on voit l'un chier, l'autre vomir.

Il faut peut-être s'attarder un peu là-dessus, parce que c'est tout à fait significatif du style et, comme on dit, de la démarche de Wim Wenders, ou, comme on dit encore, de son écriture. C'est significatif, en tout cas, du mouvement du film et de ce qui est demandé aux spectateurs dans ce qui s'inscrit sur l'écran. C'est dans des scènes comme celle-là (celle, en l'occurrence, de la défécation filmée du personnage Bruno **et** de l'acteur Rudiger Vogler) que pointe ladite spécificité du cinéma, soit le désir **du** spectateur (double sens). Il faudrait savoir, en général, pourquoi la merde hante à ce point le cinéma (il y a eu, autrefois, un texte là-dessus dans les **Cahiers** : « Figuratif, matériel, excrémentiel », de Pierre Baudry, n° 236-237). Cela doit tenir à la structure de l'appareil, à la façon dont il capte et représente le corps : corps immatériel, corps glorieux, corps de lumière toujours menacé de s'évanouir sans traces, sans mémoire pour l'œil, corps sans épaisseur, sans poids ni odeur, et qu'il convient, pour en accréditer la réalité, de surcharger de signes visuels de « corporéité », soit dans le sens du « bas » (sang, sueur et souillures diverses), soit dans le sens du « haut » (éclat et statufication des stars), de l'or à la merde. Ce qui a changé récemment dans le cinéma à cet égard, dans une partie du cinéma au moins, c'est qu'on ne se contente plus des signes, du semblant, du maquillage, du **soft** ; il y faut du réel, du **hard** (on trouve aussi dans le théâtre, ou du côté de la peinture, ici et là, des exigences du même ordre). Qu'on y aille du corps, pour paraphraser Oudart. Qu'il se passe **réellement** quelque chose, transversalement à la surface de représentation, que ça fasse nœud entre ce qui se trouve représenté (l'imaginaire), joué (le réel) et mis en scène (le symbolique). Ce qui fait nœud, ce qui noue le film, est quelque chose qui vient du corps, un objet tombé du corps. Ce sera par exemple la production de ce long, sombre et étrangement inquiétant étron, filmée simplement et qui fait comme un trou dans le film, subvertit la narration, provoque les spectateurs, les provoque pourquoi ? et à quoi ?

Il s'agit du cinéma. Il y va du cinéma : c'est le sujet et le point de départ (comme d'arrivée) du film, film de cinéphile s'il en fut. Le voyage de Bruno et Robert est aussi un voyage dans ce qui reste du cinéma en Allemagne : **Au fil du temps** s'ouvre et se ferme sur une interview de petit exploitant, aux conclusions désespérées : le cinéma est mort, autant ne plus passer de films étant donné ceux qu'on nous propose... L'image de Lang, semblable à un faire-part de deuil, traverse **Au fil du temps,** revient à trois reprises. Le cinéma que nous avons aimé, le cinéma des cinémathèques est mort, remplacé par des produits insipides, par l'industrie du porno : à nous de trouver du nouveau. Ainsi de la très belle séquence où Bruno et Robert improvisent, à l'aide d'une échelle et d'une corde, derrière l'écran, pour une salle de petites filles, un spectacle burlesque d'ombres chinoises. Pour trouver du nouveau, c'est toujours au corps que l'on revient s'adresser.

Lorsque Vogler chie, il chie l'ancien cinéma, le cinéma actuel, celui qu'il faut quitter, il s'en sépare métaphoriquement sous forme d'étron. Mais aussi il chie le nouveau cinéma, il le produit littéralement sous la même forme, « ceci est mon corps ». Il ne s'agit nullement de choquer, d'en mettre plein la vue aux spectateurs, de leur faire le coup de « j'ose tout montrer », mais de les rendre témoin de quelque chose comme une ascèse, la rigueur et la tension d'une expérience, dont le corps des acteurs auprès de la caméra se porte garant (dans un tout autre style et selon d'autres préoccupations, il y a de cela aussi dans **L'Empire des sens** d'Oshima). Wim Wenders, c'est évident, est un moraliste (« ... la pulsion anale est le domaine de l'oblativité, du don et du cadeau. Là où on est pris de court, là où on ne peut, en raison du manque, donner ce qui est à donner, on a toujours la ressource de donner autre chose. C'est pourquoi, dans sa morale, l'homme s'inscrit au niveau anal. Et c'est vrai tout spécialement du matérialiste », Lacan, **Le Séminaire,** livre XI, p. 96).

Le risque serait alors de tomber, de l'exigence morale qui est laconique, dans le discours moralisant qui est bavard. C'est un risque que n'a peut-être pas évité Wim Wenders. Je ne suis en ce sens pas tout à fait d'accord avec Jacques Grant qui, dans **Cinéma 76** (n° 210), posant que le cinéma de Wim Wenders

n'est pas bavard, cite à l'appui la séquence où Robert vient rendre visite à son père dans l'imprimerie de celui-ci. Ce n'est pas parce que Robert, comme le note justement Grant, ne dit rien là où il devrait parler, que cette séquence n'est pas bavarde : il y a des silences bavards et c'est à mon avis la faiblesse de la seconde partie du film.

La première partie est laconique et gestuelle ; il s'agit d'inventer, de tracer, de jouer, d'ouvrir l'espace, table rase du passé : occuper des lieux plus ou moins désaffectés, salles de cinéma, chantiers, villages... Et Wim Wenders le fait avec une rigueur et un sens des lieux (où la photo de Müller et Schäffer a sa part) admirables. Puis tout se passe ensuite comme si la crainte d'un certain silence, d'une inconsistance, gagnait le film, et qu'il fallait enfin parler, voire discourir, sur les grandes choses de la vie : la mort, le sexe, le couple... Ça n'occupe pas toute la deuxième partie, mais de grandes poches de celle-ci, et c'est assez peu réussi : on arrive alors dans le mauvais laconisme, dans la taciturnité lourde de sens des aventuriers hollywoodiens, et dans la sublimation : je pense surtout à la séquence, vers la fin, de la cabane aux inscriptions américaines, où l'on est à la fois au plus près et au plus loin d'un simple coït entre les deux hommes, d'une situation crûment pédérastique. On en est au plus près parce que, dans cette étroite cabane où échouent les deux hommes, l'homosexualité latente qui baigne le film, et dont Wim Wenders n'a pas pu ne pas être conscient, arrive à un point de saturation qui oblige à penser à un passage à l'acte (on a vu que l'un des principes de mise en scène du film était de tourner autour de l'impossible du passage à l'acte) : la cabane, la nuit tombée, et les voilà qui commencent à parler de leurs rapports avec les femmes, et de leur façon de faire l'amour. « As-tu encore des désirs ? » demande Robert à Bruno, avec une amère ironie, sur quoi l'autre lui casse la figure. On en est donc là... Or ces échanges, qui pourraient être très équivoques et qui d'une certaine façon le sont, tournent malheureusement au dialogue philosophico-littéraire, tout empreint d'humidité humaine, à la Delmer Daves si l'on veut ; on a alors des phrases fabriquées et à côté de la plaque, à côté du corps (dont la caméra et l'écran en vérité témoignent), et qui sonnent comme des dénégations : « Quand je suis dans la femme, je me sens seul..., seul jusqu'aux os » ; ou bien : « Tu dois faire l'amour en gémissant comme dans un porno mal synchronisé », etc. L'esprit de sérieux est alors ce qui menace de bloquer le mouvement du film, d'un trop-parler, du désir de dire vrai sur ce qu'il en est aujourd'hui de mon, de ton, de son désir, faire entendre sa voix là-dessus. A ce jeu, le désir peut-être et en tout cas le cinéma se venge, car ce qu'on ne peut s'empêcher de voir, ce sont deux hommes qui croient parler de leur rapport sexuel (impossible) avec les femmes, alors qu'en vérité c'est de coucher ensemble qu'ils discutent.

Le problème que me pose le film est en ce sens un problème de ton, et plus précisément un problème de voix. Faut-il absolument parler ? Et si oui, que dire, et comment le dire ? C'est devenu très difficile dans un espace désaffecté du narratif, du romanesque, du dramatique — et qui malgré tout, malgré les histoires de père, de mère et de femmes, est celui, ce désert, où opère Wim Wenders, et qui fait la modernité de son film. Mais sans doute faut-il parler. Et la difficulté est de réapprendre à parler : c'est cette difficulté qu'a voulue Wim Wenders, en quoi il a raison de comparer le mouvement du film à celui d'une psychanalyse, et même si la parole tombe parfois à faux — d'être peut-être trop écrite — le risque pris montre d'autant mieux l'enjeu du film : d'être une épreuve, au réel, de la vérité.

Pascal BONITZER.





# Mateur menteur
## *(Vincent mit l'âne dans un pré)*

par
Pascal Bonitzer

« Sans aucun doute, c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aigue, la plus brûlante. » (Lacan.)

Le cinéma qui nous intéresse est celui qui joue des hors-champs : vous devez commencer à le savoir, on ne cesse de le seriner (c'est drôle, on a l'impression d'être les seuls). Les grands cinéastes — Hitchcock, Lang, Mizogushi, Tourneur, Dreyer, Duras, Straub, Godard — sont ceux dont la mise en scène, l'écriture, le montage, s'articulent d'effets de hors-champ, d'un *fading* de la représentation. Car c'est en jouant du hors-champ, des hors-champs, c'est-à-dire en ouvrant le film au *pas tout*, que le réel a quelque chance d'y pointer, et d'être subvertie la répétition du même.

C'est pourquoi nous intéresse *Vincent mit l'âne*, film lui-même mis hors-champ, d'une sortie (au double sens du mot) scandaleuse, par les distributeurs, et d'une critique étrangement réticente quand Zucca se révèle l'un des rares nouveaux cinéastes français de talent, dont le talent ne soit ni toc ni vulgaire. (Ce n'est au demeurant pas trop étonnant, vu les valeurs actuellement cotées : Dugowson, Miller, Cassenti...) *Vincent mit l'âne dans un pré et s'en vint dans l'autre* : c'est le deuxième membre de phrase, « et s'en vint dans l'autre », qui est important dans le titre, qui désigne ce dont il s'agit dans le film : ce qui se passe *dans l'autre*, de l'autre côté de ce miroir où s'inverse Vincent (*s'en vint*). C'est la question que porte Vincent.

Le talent de Zucca, la force de son film, est d'avoir su conjuguer (comme un Bunuel sait le faire), s'entrepénétrer, et donc se pervertir l'un l'autre, un principe de réalisme et un principe de fantastique. Au principe du réalisme du film il y a cette radiographie somme toute fort précise dans sa cruauté et son humour de cet état crucifié qu'est l'adolescence, au travers du personnage de Vincent : l'abord doublement malheureux de l'amour et de la vie sociale, quand la tunique de Nessus familiale vous colle à la peau et vous brûle. C'est la trame dramatique du film, qui le rapprocherait, n'était le deuxième principe, des produits de la Nouvelle Vague, des aventures de Jean-Pierre Léaud dans les années 60 (dans la permanente et catastrophique excitation de Vincent, de Fabrice Lucchini, il y a quelque chose qui rappelle expressément les rôles truffaldogodardiens de Léaud). Mais si l'écriture de mise en scène est plus sage, plus propre, moins sauvage que celle des films de la Nouvelle Vague, la narration est aussi plus retorse, plus sophistiquée, en un mot plus perverse. Les cinéastes de la Nouvelle Vague, à l'exception de Jacques Demy, n'étaient pas pervers. C'est dans la perversion que Zucca est de 1976.

Oh ! une gentille perversion. Les troubles de la surface, sous le double signe de Carrol (Jeanne Dodgson s'appelle Bernadette Lafont dans le film) et de Klossowski (et aussi, du Deleuze de *Logique du sens*). La surface est celle de la représentation, c'est proprement *l'écran*. Le travail de Zucca porte sur la fonction écran. C'est-à-dire sur le leurre, si le leurre est ce masque qui s'offre au désir pour un visage, de ce qu'aucun visage ne le remplit qui, lui tombé, comble le désir ouvert par sa séduction. Ce sans-visage du masque, ce sans-fond de l'écran, c'est ce qu'on appelle la castration, non celle, réelle, ou imaginaire, dont traitent des films récents, mais celle qui, touchant Sarrasine, dans la nouvelle de Balzac, ou Nathanaël dans *L'Homme au sable* de Hoffmann, les précipite dans le réel de la mort et de la folie. Ou encore, détermine la fuite panique de *L'Assassin musicien*. La débandade de Vincent canardé *à blanc*, « pour de rire », par Jeanne Dodgson est certes moins tragique, moins épouvantable, que les exemples précités ; mais au fond pas moins désespérée, quant à ce qui s'y énonce du désir et de ses objets.

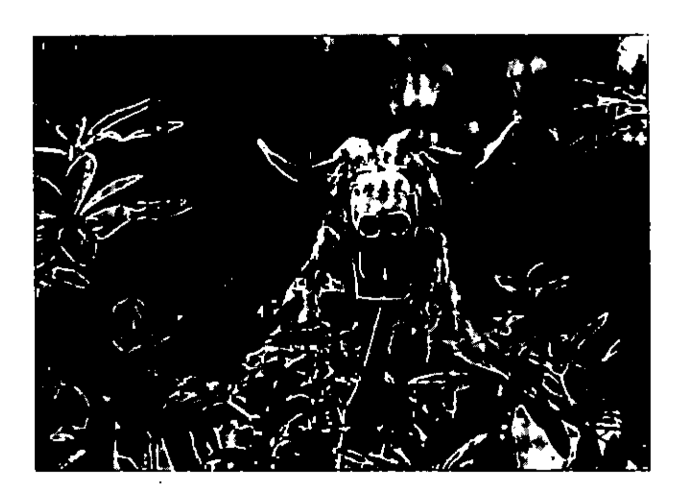
Comment cela fonctionne-t-il ? Le « monde » dont Zucca dresse le fantasme sur son écran est un monde truqué, truqueur ; c'est celui du simulacre et de la simulation. Tous les personnages, en effet, simulent, soit qu'ils « jouent la comédie » comme on le dit des enfants quand ceux-ci piquent une crise, font une scène (et toutes les « scènes » de couple du film, et Dieu sait s'il y en a ! sont à prendre à la lettre en ce sens), soit, tout simplement, qu'ils mentent, dissimulent une autre scène hors-champ dont on ne saura jamais rien (par exemple : qu'a fait Virginie Thévenet à l'hôtel ?). Si le film est dédié aux menteurs, c'est donc à un niveau de perversion du mensonge qui n'en fait plus une simple falsification de la vérité : puisque tout ce qui se produit le fait sur le mode de la « scène » enfantine, où les larmes qui coulent vraiment sont dites (par les parents) larmes de crocodile, comédie de larmes, et sont vraies tout étant fausses, comme dans *Alice* les vraies larmes de la fausse tortue, c'est la notion classique de vérité (ou de mensonge) qui en prend un vieux coup. Au reste, il n'y a pas que les humains qui dans le film simulent : les objets aussi, par exemple les statues et autres de Michel Bouquet, à l'authenticité tellement douteuse qu'on ne sait plus même si elles y prétendent ; ou plus radicalement dans le tissu même du film, des éléments du décor : ainsi de ce ciel nocturne apposé sur la vitre de la fenêtre de Virginie Thévenet... Mais c'est que le cinéma même se voit travaillé par le film selon l'équivoque qui est la sienne en tant qu'art, cette fameuse équivoque de l' « impression de réalité » où la réalité se perd, d'être transfigurée par l'écran. Si, en effet, le ciel étoilé à la fenêtre de Virginie Thévenet est si visiblement faux, si criant de fausseté, n'est-ce pas pour attirer l'attention sur — à moins que ce ne soit au contraire pour dissimuler — le fait

que *tout* décor, et de proche en proche tout ce qui tombe sous la coupe de l'écran, sous sa découpe plutôt, se voit contaminé de simulation ?

« Naturel » ou pas, la fonction *décor* fait en effet de l'objet un simulacre, de l'introduire dans le semblant de la fiction qui lui donne son rôle. L'« auteur » est donc dans le coup (et même dans le film, sous les traits d'un mateur). Façon de mettre le spectateur dans le coup en lui disant : « Moi aussi, je te trompe ; et si bien, que tu ne sauras pas rétablir la vérité, l'ordre, le sens de cette histoire, l'identité de ses protagonistes ni la raison de leurs agissements ; car cette identité ni cette raison n'ont jamais reposé ailleurs que dans la foi que tu as en elles, en l'immobilité des causes, en la permanence des êtres... L'ordre du désir est plus rieur et plus fou, il ne laisse rien de stable ; son emblème est un masque recouvrant un masque. » Zucca, dans le film, est un mateur, comme le spectateur dans la salle ; le mateur, à quoi a-t-il affaire, sinon aux simulacres ? *« Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'une ombre, une ombre derrière le rideau. Il y fantasmera n'importe quelle magie de présence, la plus gracieuse des jeunes filles, même si de l'autre côté il n'y a qu'un athlète poilu. Ce qu'il cherche, ce n'est pas, comme on le dit, le phallus — mais justement son absence... »* (Lacan, *Séminaire*, livre XI, 166). Comment ne pas reconnaître ici, et la logique du film de Zucca, et le système de son intrigue, et le ressort de sa séduction ?

C'est du même coup lui reconnaître la rigueur, et — ambiguïté de ce qui revient ainsi comme un hommage à celui qui se veut un *menteur* — la vérité.

Pascal BONITZER.



# Simuler le simulateur
## par Pierre Klossowski

Le parti pris de reproduire par le trompe-l'œil de l'écran la réalité elle-même vécue en tant que trompe-l'œil, voilà en quoi me frappe singulièrement le premier long métrage de Pierre Zucca.

Les données du scénario dont il est lui-même l'auteur relèvent de l'autobiographie. Si l'on excepte les **400 Coups** de François Truffaut — rien de plus rarement traité à l'écran que les rapports entre père et fils : ici, dans leur con-

frontation radicale, le père veuf et le fils orphelin n'arrivant à prononcer la nécessité affective de leur mutuelle dépendance que par un échange de malentendus et d'impostures.

Déjà grevé d'un passé politiquement trouble, le vieux Vergne choisit de masquer sa vie actuelle sous les apparences de la cécité — prétexte pour le jeune Vincent de compromettre sciemment ses propres initiatives amoureuses ainsi sacrifiées à son attachement filial, jusqu'au jour où il lui arrive de dévoiler la liaison clandestine du faux aveugle avec une maîtresse insoupçonnée.

La portée symbolique de toute l'intrigue se dégage peu à peu du contraste entre les tableaux nocturnes (demeure du père, riche de souvenirs insondables, au milieu de son bric-à-brac de moulages) et ceux diurnes (extérieurs déprimants, chambres mesquines, lieux de travail où se déroulent les rencontres et disputes du fils avec sa petite amie). D'une part la banalité dans laquelle s'empêtre Vincent par la stérilité de ses accès de fureur et de jalousie, d'autre part l'ambiance de plus en plus fantasmagorique de la maison paternelle et des figures insolites qui surgissent (l'Allemand, Jeanne).

Ainsi contrastées, les séquences manifestent l'envoûtement de chacun des personnages.

L'action pouvait s'interpréter selon le stéréotype aujourd'hui courant d'une rupture morale et pathologique entre deux générations : schéma du sens commun.
C'est bien ce schéma que Zucca a maintenu à seule fin d'en critiquer l'optique usuelle par sa mise en scène : celle-ci consiste à excéder la banalité du vraisemblable.
En quoi il a été merveilleusement soutenu par ses principaux interprètes.

La difficulté pour un cinéaste qui concrétise sa propre imagination au gré d'interprètes déjà consacrés par leur don de composition physionomique, tient au fait que chaque artiste, fût-il des plus impressionnants, tend à répéter ses propres procédés qu'il juge personnellement les plus efficaces dans des rôles toujours variables : soit à imposer au spectateur son originalité propre.

Selon les rôles qu'il confiait ici à ses acteurs, Zucca s'était prescrit de leur faire accentuer une différence par rapport à des interprétations antérieures, de telle sorte que le personnage à figurer s'élaborât comme à contresens d'une représentation conventionnelle — celle-là même que le public se fait une fois pour toute de la physionomie de tel ou tel acteur.

Une différence de l'acteur par rapport à lui-même supposerait qu'il puisse un instant revenir à son état « naturel ». Mais qu'est-ce que son état naturel sinon sa propension à simuler, source même de son talent, matière de son travail ? S'il lui arrive d'interpréter des personnages ambigus ou leurs états ambivalents, comment va-t-il jouer cette ambiguïté pour la mettre en relief dans sa composition ? Simuler le simulateur n'a ici de sens dans son jeu que s'il permet au spectateur de voir du même coup le ressort intérieur du personnage, pourvu qu'il sache insinuer au moment voulu quelque geste spontané, voire irréfléchi — ce qui, derechef, exige le plus de réflexion possible.

Problèmes semblables depuis ce premier long métrage, Pierre Zucca les a encore éprouvés et pénétrés avec une lucidité accrue au contact de mon personnage de Roberte.

Comment dès lors s'étonner que de l'indéterminable identité de cette dernière, il ait voulu faire le thème d'un film dont la mise incessante en chantier ne saurait en rien résoudre le problème ?

**Pierre KLOSSOWSKI.**

# « Cinéma et histoire » à Valence
## par Louis Skorecki

L'histoire, c'est du vent. Qui c'est qui le dit ? C'est moi qui le dis. Mais pas que moi. C'est pas pour rien qu'on cause du vent de l'histoire. Et qu'à partir de ça on puisse tenir tous les discours possibles : le vent (de l'histoire) souffle où il veut/rien n'arrête(ra) le vent de l'histoire, etc.

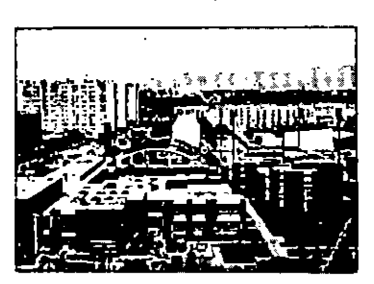
Est-ce que le vent ça vous traverse, vous ? Moi ça me porte, ça me déporte, ça me souffle, ça me rafraîchit, ça me fait attraper la crève quelquefois, ça peut aller jusqu'à me donner l'impression de me passer à travers les os, mais ça reste du vent. Mon histoire à moi (et la tienne, la sienne, la leur), ça n'en est pas, du vent.

Le cinéma, c'est du vent. Qui c'est qui le dit ? C'est moi. Mais pas que moi. La preuve, c'est qu'on est porté par un film, soufflé quelquefois, et qu'il n'y a pas deux personnes qui voient le même film.

Mais mon cinéma à moi (et le tien, le sien, le leur), c'est pas du pareil au même. C'est le mien.

Je sais. Ça, c'est pas une introduction à un compte rendu sur « CINEMA et HISTOIRE ». Si ça devait être quelque chose, autre chose que du vent justement, ça pourrait passer, à la rigueur, pour une conclusion. Ça n'est ni l'une ni l'autre. C'est une réaction, *ma* réaction, émotionnelle et en forme de ras-le-bol à un type d'attitudes qui n'est pas, comme dirait l'autre, correcte. Parce qu'il n'y a pas que moi à ne pas trouver ma place, à me sentir dépossédé au milieu de certains discours qui se donnent pour certitudes. Rendre compte de ça, d'abord, avec ce que ça implique ensuite, à savoir rendre des comptes, régler ses comptes.

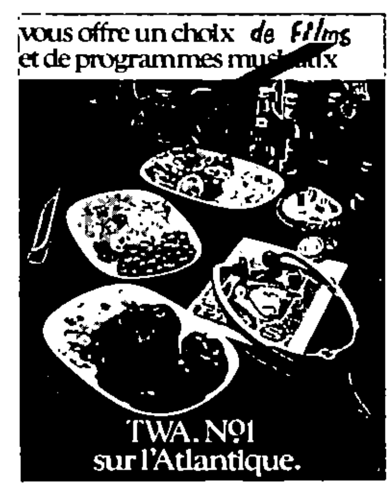
### 1. AU DEBUT (?), IL Y AVAIT...



Ça c'est l'endroit. L'endroit où pour la deuxième année ça avait lieu, les rencontres CINEMA ET HISTOIRE. Mais l'envers ? L'envers, c'est d'abord l'autre face de la carte postale. Celle où on écrit des mots, où on colle un timbre, et qu'on envoie à quelqu'un. Eventuellement, je dis éventuellement car je n'ai rien écrit sur cette face-là de la carte, je ne l'ai pas envoyée. Pourquoi ? Parce que l'envers de cette photographie, c'était trop de choses. Trop de choses à dire, dont beaucoup pas assez claires dans ma tête.

Trop de choses à dire, pas assez claires, ça donne peut-être quelque chose comme ça :



Mais c'est pas suffisant. Parce que dans ces rencontres, il y a aussi des gens. Des gens qui, à défaut de se rencontrer, sont ensemble : ensemble ils voient des films (une trentaine en une semaine pour les stagiaires, des enseignants, des étudiants, heureusement aussi quelques inclassables). Ensemble ils mangent, ils parlent, ils discutent, ils rêvent (encore qu'on ne puisse pas mettre sur le même plan, parce qu'ils ne parlent pas du même endroit, des intellectuels, des cinéphiles, des marginaux, des spectateurs occasionnels, des militants, des critiques, des journalistes, des organisateurs, d'autant plus qu'ils parlent différemment, chacun avec ses mots, en terrain connu). Ensemble, tous ces gens, qui ne se posent évidemment pas, et pas de la même manière, les mêmes questions, vont, pendant une semaine, faire semblant de se poser les mêmes.

Non. Ils vont plutôt faire semblant d'avoir les mêmes préoccupations. Personne, ou presque, ne (se) posera de questions, et c'est bien ça contre quoi je pense qu'il faut réagir. C'est là où le débat blesse : que ce soit du côté de ceux qui ont payé leur place, ou du côté des autres, de ceux qui sont payés pour (rester à) leur place, chacun y va, satisfait, de son sous-savoir, de ses lumpen-réponses. Mais là-dedans, quel est l'enjeu, où sont les questions ?

Si les questions manquent, c'est que personne n'est à même d'assumer sa place de spectateur (parlant, cela va de soi), à commencer par l'intellectuel, le critique, le cinéaste, qui laisseraient volontiers la place, c'est le cas de le dire, à l'*autre*, au spectateur moyen. Contre quoi il faut clamer : nous sommes tous (quelque part, heureusement/hélas) des spectateurs moyens.

## 2. CONTRIBUTION DE JACQUES LACAN.

Jacques Lacan, dans un texte à l'apparence anodine (*Faire mouche*, à propos du film de Benoît Jacquot, *L'assassin musicien*, *Nouvel Observateur*, *n° 594)*, mine de rien nous parle. Ce qui, dit par un autre, qui ne parlerait pas d'une telle place, nous laisserait froid, et qu'on prendrait vite pour du bavardage d'ignorant, de non-spécialiste en matière de cinéma, bref de la parole en l'air, ces mêmes réflexions toutes con posées par un docteur nous obligent, en tout cas m'obligent moi, à nous (?) les poser. De quoi s'agit-il ? Il s'agit de l'émotion que provoque chez tout un chacun un film. Ecoutons : « *Que je sois touché par ce film, je suis capable de le savoir. Moi, le vulgaire, je suis juge. Sans appel.* » Qu'est ce que vous entendez, vous ? Moi j'y entends que le spectateur, il est toujours moyen, quelque part. Ordinaire. Et qu'il ne faut pas s'attendre que, comme ça, automatiquement, il rationnalise le savoir qu'il a sur le film. Tout spectateur a un savoir sur le film qu'il vient de voir. Un savoir qui découle à la fois de sa pratique de spectateur (pratique plus ou moins exercée, plus ou moins technicienne) et de sa pratique à lui, autre part, spécifique.

Ça, ça nous avertit : attention ! une pratique critique, théorique, sur le cinéma ne doit pas être coupée de la pratique des masses, des autres spectateurs. Qu'est-ce à dire ?

1) Qu'il faut tenir compte du savoir populaire sur les films, non pas spéculer abstraitement et sans la moindre enquête sur lui, mais apprendre de lui. Ecouter. Ecoutez-les parler !

2) Qu'il ne faut pas oublier non plus, barrer et nier (la pratique, courante parmi nous autres, de la seconde vision des films, sans nier ce qu'elle apporte comme supplément d'information, comme plus de lecture, tend à renforcer cet oubli), qu'il ne faut pas, donc, refouler sa place de spectateur. Avec ce que ça implique de participation directe, première, à un film. D'inscription sur notre corps de spectateur. D'implication. Savoir (car il s'agit là aussi d'un savoir, d'un champ d'étude, méprisé injustement parce que mettant en jeu des réactions propres au commun, des phénomènes d'identification dont il est peu, ou pas, rendu compte dans les textes ; réception des films au premier degré, le seul qui *compte*, occultée au profit de seconds, troisièmes, enièmes et problématiques degrés), connaissance de son rapport propre au film. Ecouter. Ecoutons-nous parler !

Jacques Lacan ajoute, tout de suite après (et ça aussi ça nous questionne) : « *On dit qu'un art est fait pour plaire ; c'est sa définition, mais ça ne suffit pas au cinéma : il y faut être convaincant. En quoi il relaie le drame.* »

Question : le cinéma est-il fait pour, doit-il :

1) Plaire ;

2) Convaincre ?

Allez-y de votre réponse, si vous en avez une de piète. Moi, j'avoue que je n'en ai pas, mais que j'ai bien l'impression qu'on est, ici, dans le vif du sujet. Il faut commencer à poser, à plat et à vif, ces questions-là.

## 3. HAUTS DEBUTS POUR DEBATS.

Il y a des gens qui sont de haut-parleurs. Des gens qui parlent haut, et sûrement. Comme par hasard, ce sont les mêmes qui font office de haut-parleurs : ils donnent de l'amplitude sonore à certains discours, ils les chantent, ils les déforment, ils les abrutissent, ils s'en font des porte-voix. Ils font la leçon, parce que, tout bonnement, ils l'ont mal apprise : mal révisée, la leçon devient hasardeuse, pleine d'oublis et de contresens. Mal révisée, une leçon devient révisionniste. C'est ainsi qu'à Valence, ça n'est pas seulement le marxisme-léninisme qui en prend un sacré coup, c'est aussi tout le travail mis en avant depuis quelques années par, entre autres, les *Cahiers du Cinéma*. Il ne suffit pas alors de remettre ces moutons égarés sur le droit chemin (d'ailleurs en a-t-on réellement envie quand la cause est pratiquement perdue d'avance ?), il faut aussi et surtout interroger les excès commis de plus en plus au nom d'une pseudo-lecture matérialiste du cinéma. Interroger les acquis des *Cahiers*. Commencer à poser d'autres questions.

Commencer à prendre des risques. Ne pas se cacher derrière la théorie : nous ne sommes pas des paysans-travailleurs et il faut en finir avec la culture du concept.

Il faut faire l'éloge de la bêtise par rapport à la connerie. Les conneries, c'est tout ce qui se cache volontiers derrière des discours. C'est ce qui est grave, et gravement dit. C'est ce qui parle par ta bouche pour empêcher ta bouche de dire des bêtises (tout au plus elle fera des lapsus), les conneries c'est confortable à dire. Aucun risque.

La bêtise, alors là, c'est autre chose. Il faut avoir du courage pour risquer de dire une chose bête, pour s'aventurer à poser une question idiote. Mais ça vaut le coup. Un exemple ? Une question comme celle-ci : *Existe-t-il une fiction de gauche ?* C'est une question que je me pose tout le temps. Bien embêtés pour répondre, les simili-historiens de Valence (historiens de l'histoire tout autant qu'historiens du cinéma) quand on la leur pose toute bête et toute crue, la question. Ou alors on n'essaie même pas d'y répondre, ou bien on te dit d'un ton savant que c'est

une manière bien idéaliste de (se) poser des questions. Et après ? Et pourquoi pas ? On n'est pas des machines à penser juste, matérialiste et tout. Même si on sait, même si je sais qu'il faut, quand on réfléchit à l'existence (problématique) de quelque chose qui pourrait s'appeler une fiction de gauche, situer mieux la question, la préciser, ne pas la poser abstraitement, envisager plutôt les problèmes que posent précisément, dans des époques données, des situations historiques particulières, un certain nombre de films qui essaient de refléter une position de gauche, des films qui sont produits dans des conditions matérielles définies et à définir, même si je sais, même si on sait tout ça, pourquoi s'interdire de se poser d'autres questions, pourquoi ne pas commencer à poser bêtement et platement les questions les plus bêtes, si ces questions les plus bêtes, on se les pose ?

## 4. DES BUTS POUR DEBATS.

Quand une discussion, un débat, un affrontement surgissent, il se dégage presque toujours au moins deux lignes, deux voies. Alors ? Chacun lance ses arguments, à partir de son terrain propre, et avec ses armes à lui, qui ne sont pas seulement ce qui reflète sa position de classe, mais aussi et toujours ce qui illustre et défend sa situation de classe (avec, quelque part, l'origine de classe, que je laisse, pour l'instant, de côté). La défense et l'illustration d'une situation de classe, c'est des arguments, mais c'est aussi un vocabulaire, une terminologie, qui servent, soit à masquer la réelle position de classe, la réelle situation de classe, ou alors qui la dévoilent d'emblée, clairement.

En face de toi, un discours se tient, ou quelqu'un tient un discours. Si tu n'es pas d'accord avec ce qui se dit, faut-il réfuter les arguments d'en face dans les termes où ils s'énoncent, où faut-il les dénoncer en les formulant autrement ? Il s'agit bien sûr du lieu où l'on parle, de l'endroit d'où l'on pense, et éventuellement de l'enjeu, donc de tactique.

Mais il n'y a pas que la tactique, révolutionnaire ou autre. Il y a aussi, aussi bête à dire que ça puisse sembler, des champs de discours, des axes, ou plutôt des plans, de paroles qui se referment sur toi, qui empêchent ta pensée de se dire, qui la métamorphosent et la dénaturent, tout en t'excluant du jeu des questions-réponses. Le débat s'élève et ça se met à causer de haut. Ou d'une manière trop assurée, façon spécialiste.

Au lieu de demander : où suis-je, là-dedans ? tu sommes l'autre de te dire où il est, lui.

Si tu utilises les armes de l'adversaire, à savoir les mots qu'il emploie, tu lui fais plaisir, quelqu'un lui parle, mais tu cèdes du terrain et risques de ne rien lui dire du tout.

Si tu choisis de répondre autrement, avec d'autres armes, d'autres mots, d'autres idées, d'autres sentiments, alors oui tu t'exprimes, mais lui, l'autre, il ne comprend rien. Ou il est hystérisé, il se tait, et ça te fait une belle jambe. Après, il reparlera, et tu verras bien qu'il n'aura pas assimilé, compris, ce que tu lui disais.

Tous les débats de Valence ont buté sur ce type d'affrontements, et ce type de problèmes qui s'y rattachent.

Incommunicabilité ? Pour parler jargon, il faudrait peut-être commencer à poser, outre le qui dit quoi, où et quand, l'énonciation des discours qui se tiennent sur le cinéma, le degré de spécialisation auquel ils sont en train de parvenir.

Quand on demande à quelqu'un : mais d'où tu parles, enfin ! commençons à questionner le questionnement. Le mien et le tien. On verra que se dessine, plus clairement, l'enjeu final de tout discours, qu'il s'énonce sous le biais de la conversation, du débat d'idées, ou du texte critique/théorique.

Mettre à jour l'enjeu d'un débat, ce que l'autre joue contre toi, comme ce que tu joues contre lui, c'est une première étape vers une vision claire, qui ne serait pas chaque fois et incessamment à redécouvrir de son objectif propre.

Autrement dit : où est-ce que je veux en venir ?

Si tu préfères : où est-ce que je cherche à te mener ?

## 5. ET CETTE FICTION DE GAUCHE, ALORS, ELLE EXISTE OU PAS ?

Prenons un exemple : *La Chronique des pauvres amants* (Lizzani, 1953). La toile de fond, c'est 1925, les débuts du fascisme en Italie. Un décor, central, quasi unique, celui d'une rue populaire. Tout un petit monde y évolue, qui vit en même temps une multitude de petits drames, passionnels, amoureux, sociaux, et des conflits (peut-être) plus graves, qui les divisent, les opposent, d'un côté les fascistes, de l'autre ceux qui désapprouvent, ceux qui parlent, ceux qui luttent, pour un idéal plus ou moins proche, plus ou moins précis.

Pourquoi ce : (peut-être) ? Parce que dans le film (et dans la vie sans doute, mais pas de la même manière) on ne hiérarchise pas si clairement, tout se passe (et se mélange) sur un même plan, les différences ne sont pas si flagrantes. Et dans le débat ? Là c'est tout le contraire. Le moins qu'on puisse dire, c'est que ça tranche. Mais qui tranche et dans quoi ? Ce n'est pas un paradoxe d'affirmer que personne ne tranche dans rien. Dès que les lumières se rallument, dès que ça se met à causer, le film s'évanouit tout autant que les spectateurs. Personne ne parle de rien/Tout le monde parle de tout.

Une voix : « *Parler des rouges, ce n'est pas assez précis. Où sont les représentants de l'avant-garde ouvrière ? Protestons contre l'absence des organisations de masse du prolétariat révolutionnaire !* »

Ignore-t-elle, cette voix, qu'il n'y a pas (c'est un objet imaginaire : il manque à sa place) de fiction de gauche modèle ? Que cette voix arrête donc de faire comme si chaque film avait un double (parce que ça va en faire un sacré paquet de ces films fantômes) idéologiquement et politiquement irréprochable !

Et les autres voix ? Il y en a qui s'élèvent pour dire qu'elles ont appris ça et ça, et qu'on apprend aussi... Non ! Que ces voix cessent de faire comme si les films (et pour les fictions c'est encore plus faux) étaient, pouvaient être (pour les autres spectateurs d'ailleurs, car les voix qui tiennent ce type de discours sont toujours celles qui savaient déjà, qui ont le savoir en question), qu'elles cessent de faire comme si un film c'était, ça pouvait être, une leçon d'histoire. Et les autres voix, encore ? Il n'y a pas d'autres voix. Il n'y en a qu'une. Impossible de me reprocher, donc, d'entendre des voix, puisque, de voix, je n'en entends qu'une. On aura sans doute compris que cette voix-là, c'est celle de l'autre, celui qui est bien in-

capable de comprendre, de rendre compte de ce qu'il a vu et entendu, puisque la fonction de cet autre, ça n'est ni de voir, ni d'entendre, ni même de réfléchir, c'est tout bonnement de parler. Donc, il parle. Mais de quoi ? De l'autre film, bien sûr, de celui qu'il a rêvé. Mais comme il ne pense pas, il ne sait même pas que cet autre film, il l'a rêvé.

Mais le vrai film et le vrai spectateur, là-dedans, direz-vous, où sont-ils passés ? Je voudrais bien le savoir, moi aussi. Ce qui est sûr, c'est qu'ils ne sont plus là pour le dire. Encore une preuve qu'il est quasi impossible de rendre compte de la manière dont un film te possède, puisqu'il te dépossède tout autant. Le faux spectateur, qui a pris la place du vrai, peut alors donner la rassurante illusion à ce dernier (où qu'il soit) que par sa bouche, c'est la science, la politique, ou même la classe ouvrière qui parle.

Revenons au film de Lizzani. Sadoul (qui l'aimait) parlait de fils qui se tordent et s'entremêlent, pour former un tout cohérent et beau. Bazin (qui l'aimait aussi) parlait de la conquête du passé, de la solidarité sociale, de la dépendance des bonheurs personnels par rapport à l'Histoire avec un grand H, du sens des destins individuels, jamais sacrifiés. Deux discours humanistes. Incomplets, critiquables, mais qu'on peut critiquer, tout simplement parce qu'ils risquent une opinion personnelle, à partir de la vision subjective d'un objet précis. A ce type de discours, à ces prises de parole (contrairement aux interventions d'un type nouveau qui se tiennent à Valence et ailleurs), on peut répondre. On a prise dessus. Plutôt que de répondre à des fantômes, ceux dont j'ai parlé plus haut, je choisis donc de répondre à Georges Sadoul et André Bazin, je choisis de répondre à des morts. Qu'est-ce que je vais leur dire ? Que ce qu'ils aiment et qui les entraîne dans un film comme *Chronique des pauvres amants*, c'est ce qui fait que je m'y laisse aller moi aussi : on passe sans heurt d'un plan au suivant, on glisse d'un personnage à un autre, on se laisse porter par un regard d'une séquence à la suivante. Seulement, aujourd'hui, ça laisse une impression pénible : l'histoire est déjà écrite, pourquoi lutter pour la changer, pourquoi se battre pour l'écrire ? Fluidité, ton nom sonne le glas des luttes !

## 6. INSISTONS ! QU'EST-CE QU'UNE FICTION DE GAUCHE ?

Il est vain et inutile de chercher à savoir si les *Pauvres amants* sont néo-réalistes ou pas. Cela est d'autant plus vain que celui qui pose cette question (un qui se présente comme historien du cinéma) fait semblant de savoir (qui le sait ?) ce qu'est le néo-réalisme, et en propose (je cite de mémoire) comme définition : « Esthétique cinématographique mise en œuvre contre le fascisme. » Sur un ton qui mériterait des gifles plutôt que les pauvres insultes qui se bousculent dans ma tête. Arrêtons là, et demandons-nous plutôt ce que pourrait bien être un mélodrame social. Le film de Lizzani, lui, il fait penser aux mélodrames (bourgeois) de Mankiewicz et de Welles. Peut-on filmer de la même manière les démêlés sentimentaux de grands bourgeois comme les Ambersons, et les prises de conscience politique d'une mosaïque de personnages à l'époque de la montée du fascisme ? Problèmes de morale sans doute, mais problèmes tout de même.

Prenons les quatre films allemands (dont le plus connu est le film de Brecht-Dudow) qu'on a pu voir à Valence. Ils ont été réalisés entre 1927 et 1932. *Telle est la vie* a été un énorme succès à l'époque, et *La tragédie de la rue* comme *L'enfer des pauvres* s'adressent à un large public, à un public populaire. La figure centrale de ces films, c'est la mère. Autour d'elle on se réchauffe, elle est héroïque, admirable, émouvante. Elle est la chaleur autour de laquelle on se réunit, vers qui on cherche protection. Il faut se protéger du froid, de la misère, de la solitude : elle doit faire des miracles, un festin avec quelques restes, une famille avec des déracinés, une communauté un peu heureuse avec des chômeurs. Dans *Kuhle Vampe*, Brecht a pris le parti-pris inverse : la mère crie sans cesse, elle est indigne mais elle a ses raisons. Et lui aussi : si la mère est ici incapable de souder entre eux les membres de la famille, si elle ne réussit pas à trouver des solutions de fortune, on comprendra mieux que le personnage positif, la fille, choisisse de rompre avec le milieu familial, qu'elle soit amenée à faire des choix, personnels, politiques, militants, clairs et radicaux. Le film de Brecht, en même temps qu'il était une alternative aux films populistes de l'époque en était une critique. On sait, d'autre part, de quelle manière ignoble le fascisme a utilisé l'image de la famille. De là à ne retenir en tout et pour tout, de cette époque, que le film de Brecht, il n'y a qu'un pas. Un pas que franchissent allègrement, pour peu qu'ils s'estiment de gauche, tous ceux qui ont besoin de se clarifier rapidement les idées. Quoi de plus confortable, n'est-il pas vrai, que de se dire qu'un film existe, unique, irremplaçable, irréprochable, miraculeux en un mot, un film-emblème pour faire la leçon à tous les films qui se voudraient à la fois populaires et prolétariens, le film-phare pour le cinéma révolutionnaire de demain. Ce n'est pas sérieux. On ne joue pas les films les uns contre les autres comme des chevaux !

Puisque décidément je suis incapable de définir ce qu'est une fiction de gauche, je vous propose au moins ceci : voyez ensemble ces quatre films. Essayez de conjuguer la clarté du film de Brecht et Dudow, son tranchant, avec la chaleur désespérée des autres, leur humanité toute bête et mélodramatique. Voyez d'une part comment on fait passer dans un film une leçon politique sur ce que c'est que le communisme, en expliquant clairement quelle est la situation économique, comment on s'unit et sur quelles bases on doit lutter ensemble pour construire une société socialiste. Voyez d'autre part ce que c'est qu'une communauté, ce que veut dire avoir, partager, quelque chose en commun, ce que signifie se rassembler autour de quelque chose ou de quelqu'un, ce qu'est la solidarité à l'intérieur d'une famille, et imaginez-en d'autres, de familles, plus larges, plus ouvertes, différentes. Conjuguez le coude à coude militant (ensemble nous vaincrons) au coude à coude sentimental (unis nous vaincrons).

Peut-être qu'il commencera à se dessiner, à se préciser, ce cinéma populaire qui a pratiquement cessé de se faire. Peut-être qu'alors *le mélodrame social*, ça commencera à vouloir dire quelque chose. De là à ce qu'en France on se mette à tourner des mélodrames prolétariens, vous voyez, il n'y a qu'un pas (de géant) à franchir.

Chaussons nos bottes de sept lieues !

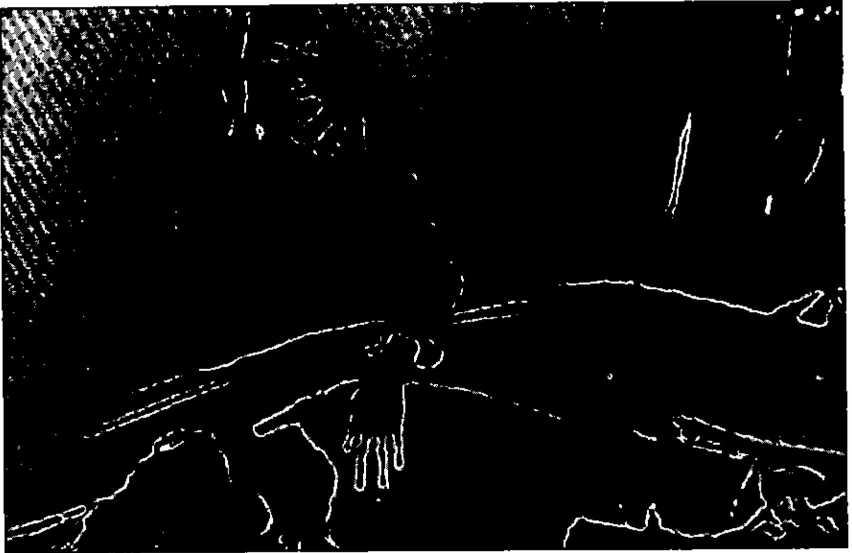
Louis SKORECKI.

## FESTIVAL DE ROYAN

Le Festival de Royan est, on le sait, la seule manifestation cinématographique en France consacrée exclusivement au tiers-monde. Ce choix, dont nous avons déjà dit ce qu'il avait de courageux (et de précaire dans une municipalité U.D.R. fort peu coopérante) risque aujourd'hui d'être remis en cause dans son principe même ; aussi aurons-nous l'occasion d'y revenir si la nouvelle se confirmait.

En 1974, Royan nous avait permis d'assister à une remarquable semaine de films consacrés à l'Amérique Latine (celle des luttes anti-impérialistes) et l'année dernière à un panorama très complet du cinéma du Moyen-Orient, dominé par une rétrospective du cinéma égyptien et un ensemble de films sur la question israélo-palestinienne. L'intérêt proprement cinématographique de ces semaines, relayé par une actualité politique particulièrement brûlante, expliquent-ils la petite déception du festival de cette année, consacré à l'Asie du Sud-Est, où, à côté d'un moindre intérêt conjoncturel et d'un choix de films limité, la cinéphilie ne put, elle non plus, avoir son compte ?

Winter Soldier



Il est d'ailleurs significatif que la plupart des débats (en dehors de ceux sur la Chine dont nous reparlerons) se soient en grande partie cantonnés aux films d'Occidentaux sur l'Asie du Sud-Est. Films de télévision comme *Sud Viet-nam avec le G.R.P.*, de Roger Pic ; *Il y eut un jour, il y eut un matin*, de R. Rossi ; *Femmes du Nord* et *Dong Phong*, de Gérard Guillaume, ne correspondant guère, évidemment, à ce qu'attendait le public concerné, puisque dans le meilleur des cas (*Good luck to you*, de Marianne Lamour, ou *En remontant le Mékong*, de François Debré), il ne pouvait s'agir, au-delà du survol politique journalistique (« Objectivité oblige »), que de chroniques de globe-trotters occidentaux, faisant plus ou moins bien passer

leur fascination pour l'Orient et les expéditions périlleuses.

Beaucoup plus intéressant est le déjà connu *Winter Soldier*, constitué de 200 témoignages de vétérans du Viet-nam sur les atrocités, comme on dit, par eux commises. Loin de parler abstraitement du problème de façon humaniste (La guerre et son cortège d'horreurs, etc.), le film renvoie avec beaucoup de rigueur à l'Amérique de 1970, et donc à ses valeurs morales, à sa civilisation, et au savoir mal vécu qu'elle a sur le fascisme et le nazisme, savoir qui ne cesse de faire retour dans les auto-accusations des *winter soldiers* : avoir ou ne pas avoir été *cela* ?

Sur le Viet-nam encore, nous avons pu revoir l'un des beaux films du festival, *Le ciel, la terre*, de Joris Ivens (à qui une rétrospective était consacrée), sur la défense aérienne nord vietnamienne à l'époque des bombardements américains, qui met en évidence le regard essentiellement esthétique d'Ivens, autant que la puissance esthétique de ces paysans qui manœuvrent une batterie de D.C.A. comme ils conduisent le buffle dans les rizières.

En ce qui concerne les films de fiction chinois présentés à Royan, dont c'est le mérite de les avoir présentés nombreux, inédits et récents, il est frappant de constater entre eux des différences, des inégalités. C'est frappant, parce qu'on a été habitué (sur fond de l'uniformité manifeste des films de la Révolution culturelle) par certains au moins de ceux qui se dénomment amis de la Chine (voir le grotesque groupe « Foudre »), à tout justifier ou à tout rejeter.

Or, *la Chine n'est pas toute* (comme on commence à s'en apercevoir à la lumière de récents développements), et les films chinois ne se ressemblent pas tous. Il en est d'exécrables, comme *De victoire en victoire*, sur la lutte entre l'armée de Tchang Kaï-Chek et la VIIIᵉ armée communiste ; et de très intéressants, comme les plus récents, *Les médecins aux pieds nus* et surtout *Rupture*.



*Au Sud Viet-nam avec le G R P.*, de Roger Pic.

Certes, on reste dans le « romantisme révolutionnaire » où l'épine dorsale de la fiction est un héros positif non divisé, dans le typique, le relevé, l'idéal, c'est-à-dire dans un type de fiction à strictement parler non matérialiste.

Ce qui est sûr, c'est que les films chinois, au moins les plus récents, en ce que d'autres contradictions que principales et antagonistes s'y trouvent reflétées et mises en scène, nous questionnent dans leur massivité même, dans leur style violemment assertif.

Il faudrait — on le fera — en parler longuement et de façon détaillée pour être sérieux, une fois posé que les moins qualifiés certainement pour apporter quelque lumière et quelque positivité sur les questions que ces films portent, sont souvent les soi-disant amis de la Chine précités. Contentons-nous, dans ce bref compte-rendu, de signaler les fictions à nos yeux les plus intéressantes.

*Notre époque de feu* est l'histoire d'un combat, d'une « lutte pour la production » dans les aciéries. Il y a un dirigeant engagé dans la voie du révisionnisme, mais qui reconnaît *in fine* ses erreurs, et des traîtres, des saboteurs patentés, qui volent du minerai par exemple. Tout finit bien parce que le dirigeant trompé par la propagande contre-révolutionnaire se voit rappeler par les ouvriers qui voient juste, au moment où il demande de tout arrêter, que c'est le jour anniversaire de la visite du Président Mao aux aciéries. Le traître se fera surprendre en train de voler du matériel et les navires en acier chinois fendront la mer éclatante.

*Les médecins aux pieds nus* reflète le mouvement du même nom. Une commune paysanne est dépendante, médicalement parlant, d'un guérisseur, d'un charlatan, qui exploite les paysans. Un jeune homme de 16 ans décide de devenir « médecin aux pieds nus », d'apprendre la médecine traditionnelle (simple et acupuncture) et de faire profiter la commune de ce savoir. D'où conflit et rivalité avec le guérisseur en place, qui voit sa position menacée et sera porté aux pires extrémités (tentative d'empoisonnement sur un paysan afin de discréditer le jeune médecin, enfin tentative de meurtre sur la personne même de celui-ci) ; il sera démasqué et la commune reconnaîtra la justesse du mouvement des médecins aux pieds nus.

Le point commun de ces deux fictions, c'est que pour qu'elles marchent, il y faut un traître. Bon, il en faut un. Un traître, ça sert à marquer des antagonismes, une division mortelle, ça veut toujours dire une simplification quelque part et l'esquive de problèmes réels, une forte polarisation imaginaire, avec toutes les violences subséquentes. Cela dit, alors que c'est assez grossier dans *Notre époque de feu*, c'est beaucoup plus intéressant dans *Les médecins aux pieds nus*. Dans ce dernier film, le personnage négatif est crédible, ses motivations sans doute sont crapuleuses, mais non pas monstrueuses, et même s'il finit dans la peau d'un simple criminel, pendant un petit moment au moins on peut penser que la contradiction ne sera pas réglée de façon antagoniste, comme disent les camarades chinois. Autrement dit, le personnage n'est pas affublé des traits grotesques et sursignifiés des films et des ballets revus et corrigés par Kiang Tsing : teint verdâtre, visage grimaçant et postures serviles. Il ne diffère pas, ou peu, physiquement et dans son comportement,

des autres paysans, et cela donne à la narration un intérêt certain. Dans des films qui mettent en scène essentiellement des contradictions de classe, l'intérêt et la complexité (qui vont de pair) se mesurent en effet à la façon dont *l'exclu est inclus* (dans le récit, dans le groupe social, dans la représentation).

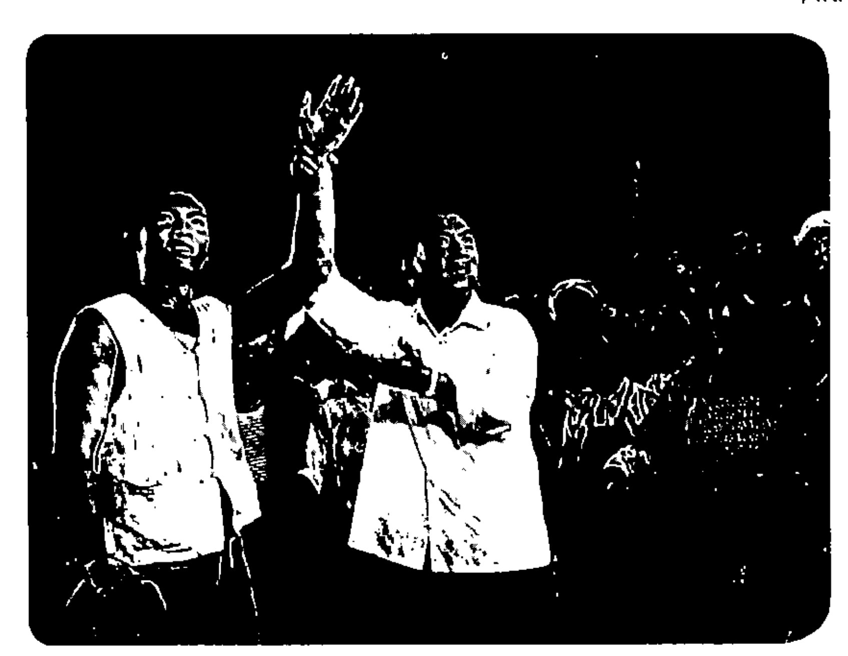
De ce point de vue, c'est certainement *Rupture,* film achevé en décembre 1975, qui présente le plus d'intérêt. C'est le récit de la fondation d'une « université communiste » à l'époque de la domination de Liou Chao-shi sur le Parti, et qui illustre bien entendu le principe « aller à contre-courant ». Les cadres du Parti sont corrompus, le directeur de l'université est embourgeoisé et sélectionniste, le professeur est féru de savoir « étranger » et son enseignement est coupé de la pratique. Tous sont partisans de bâtir la nouvelle université à proximité de la ville. Quand le nouveau recteur, un cadre révolutionnaire, décide de la faire construire en pleine campagne, et même dans les montagnes, avec l'aide des paysans, ouvriers et soldats, et de ne pas faire de sélection, c'est le scandale. Il est difficile de résumer l'histoire, riche en péripéties comme en personnages, mais le film est intéressant non seulement parce qu'il illustre un principe de contestation des autorités et du mandarinat où l'on croit (c'est une illusion, sans doute, mais qu'importe) reconnaître l'esprit de mai 68 autant que celui de la révolution culturelle, mais surtout parce qu'il met en scène des conflits plus complexes et d'un plus haut niveau de débat que l'éternelle lutte à mort entre le peuple et ses ennemis, d'une part, l'éternelle idylle entre le peuple et le Parti, d'autre part, dont les films Kiang Tsing nous assénaient la ritournelle.

Pour ces raisons, on reviendra plus longuement sur tout cela.

Pascal BONITZER
et Pascal KANE.

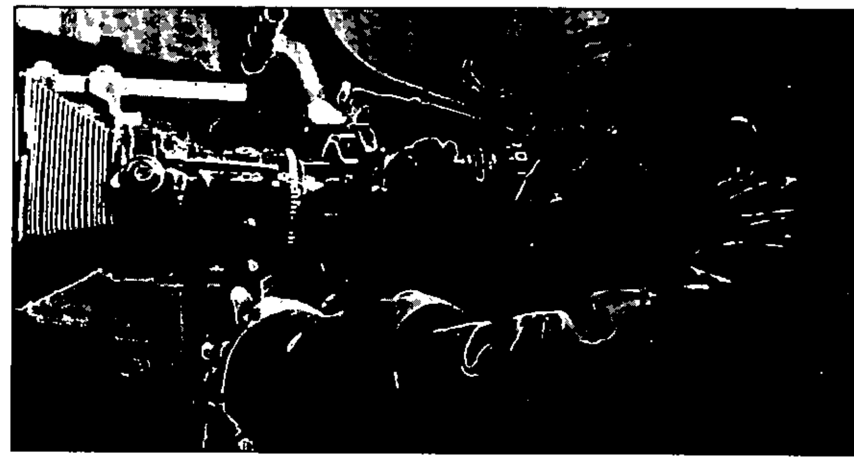
P.S. — Le Festival de Poitiers avait lui aussi pris l'habitude intéressante de se consacrer chaque année à une cinématographie nationale. Malheureusement, le programme de cette année sur la France fut d'un tel éclectisme (*La spirale* ou *Quand tu disais Valéry...* voisinant avec *Calmos* (!) ou *Les Conquistadores*) que nous ne pouvions guère en rendre compte. Seule bonne surprise dans cette imitation malencontreuse de Cannes, la sélection proposée par Raymond Bordes, de la cinémathèque de Toulouse (et en particulier *La Sultane de l'amour,* « drame mauresque » en cours de reconstitution avec Gaston Modot, et un emploi superbe et rare de couleurs au pochoir).

P.K.



*Rupture*





*Hani Jawharié*

## MORT D'UN CINEASTE

Le cinéaste Hani Jawharié est mort au Liban, le 11 avril 1976, tombé sous les balles des forces fascistes alors qu'il effectuait une mission photographique à Aintoura.

Il avait été, avec Mustapha Abou Ali, dès 1967 l'initiateur puis le fondateur de l'Institut du Cinéma Palestinien. Avec lui, la cinématographie palestinienne, issue de la Résistance, avait commencé de se développer malgré les «difficultés » qu'on imagine. Aujourd'hui, à cause de la guerre civile, ce développement est stoppé ; cela paraît dérisoire aux regards des morts et de la famine, au regard de cette nouvelle tentative d'écrasement d'un peuple. C'est pourtant le même processus qui consiste à priver ce peuple d'images de lui-même : faire tout disparaître. Hani Jawharié était de ceux qui pensaient que chaque image de Palestinien est un pavé jeté à la face de ceux qui veulent les détruire ; l'image d'un Palestinien mort ou vivant : pour les Palestiniens, chaque image est un emblème qui permet d'aller de l'avant et chaque mort la confirmation du chemin.

Il existe de nombreux pays où l'on emprisonne et l'on tue les cinéastes : parce qu'ils sont contre. La Palestine est le seul pays qui n'existe pas où l'on tue les cinéastes : *parce qu'ils sont Palestiniens.*

S. LE PERON

## LA CIGOGNE EN ROGNE

Des images de défilés militaires, on en a vu des milliers ; il y a un défilé militaire dans ce film sur l'armée française. C'est inévitable. Les sciences humaines s'appliquent à confirmer que cette image-là fascine ou inspire le respect aux électeurs de droite, tandis qu'elle provoque un malaise chez les électeurs de droite, tandis qu'elle provoque un malaise chez les électeurs de gauche ou les laisse indifférents. Visiblement ce film ne s'intéresse pas à ces questions, son propos est plutôt de donner à voir, en super 8-couleurs, ce qui se passe *avant* un défilé militaire. Quelles sont les images que *cache* l'image d'un défilé militaire ?

Ces images n'ont rien en soi d'exceptionnel, pas d'images à sensation, peu de temps forts ; des images du quotidien ; mais des images qui, ajoutées les unes aux autres, sorties de leur isolement, montrent ce qu'on appelle un processus : la coupe des cheveux ; l'uniforme qu'on enfile pour la première fois, *comme* tous les autres ; les premiers pas au pas ; le parcours du combattant ; la répétition des gestes, des pas, des ordres, de son matricule ; la répétition par tous des mêmes mots comme se répète chaque jour le même ennui et la même résignation. C'est ce processus que le film montre, sans emphase, sans discours grandiloquent, avec des images toutes simples prises et montées par des soldats du contingent : des images *intimes* en quelque sorte. Le super 8, c'est un peu le format de l'intimité, le « format des familles », le format des vacances. L'armée française n'est pas contre les photos intimes, elle voit d'un bon œil les « camarades de régiment » se faire photographier devant un char ou les fils envoyer à leurs familles leur première photo de soldat : à l'intérieur des albums de famille, l'armée occupe une place de choix. Ce n'est pas cette intimité-là qui est à l'œuvre dans le film, c'est l'expression d'*un intime refus* ; ces images ne sont pas des souvenirs, mais le signe, le symptôme d'une lutte présente et à venir.

L'enjeu de cette lutte est d'importance car, à l'évidence, ces images en condensent et en réfléchissent des millions d'autres qu'on ne montre jamais non plus, les images des millions de gestes, d'attitudes, qui se perdent dans les milliers de rues, d'ateliers, de bureaux ; car la face cachée des défilés militaires, c'est aussi la face cachée de la précipitation sage dans le métro, à 7 heures du matin.

Pas besoin de fiction pour montrer comment s'opère la régulation sociale à travers la période des classes à l'armée. Pas besoin de dramatisation ou alors une dramatisation obligée : la fameuse image du soldat à cagoule qui affole le pouvoir et rend fou le P.C.F. ; image insupportable parce qu'effectivement elle *dramatise* la vision d'un phénomène, qu'à toute force on veut, de Massu à Marchais *banaliser*, baliser de manière classique (du genre « Nous aussi on a eu 20 ans », ou bien «C'est un problème qui se ramène à la contradiction Majorité/Opposition »).

Insupportable, cette image l'est aussi car elle figure de manière *flagrante* une interdiction immanente à la société libérale avancée, la remise en cause *radicale* de ses fondements matériels. Image d'une contrainte : *la clandestinité.* Aussi le Pouvoir usera-t-il des mêmes armes, fera-t-il tout pour interdire le film (déjà une tentative de saisie en mai à l'Olympic) ou pour le faire passer inaperçu (l'intime clandestinité de certains circuits obligés). Aussi convient-il de lui donner le maximum de publicité.

S. LE PERON

## TOUT, TOUT DE SUITE (P. Henzell)

Ce petit film jamaïcain n'est pas seulement « sympa », il permet de dire deux ou trois choses à propos de ce serpent de mer un peu ranci qu'est le **débat** sur le « cinéma populaire ».

L'histoire. Ivanhoe Martin, chassé de la campagne par la misère, vient tenter sa chance à Kingston. Travail, exploitation, misère encore. Mais Ivanhoe est persuadé qu'il peut chanter. Il enregistre une chanson (**The harder they come**) pour un gros homme nommé Hinton qui fait la loi (et qui dit qu'il la fait) dans le show-business (reggae, etc.). Erreur d'Ivanhoe : il veut distribuer son disque lui-même ; les disc-jockeys terrorisés par Hinton, dont ils dépendent, refusent de passer le disque. Déçu, Ivanhoe (qui a dû céder et vendre sa chanson à Hinton pour une bouchée de pain) devient revendeur de ganja (nom local du cannabis indica) et se trouve pris dans un autre type d'exploitation. Nouveaux rets, nouveau réseau. Après avoir tenté de se mettre à son compte, et tué de nombreux policiers, devenu l'ennemi public numéro un (sa chanson devient un tube), traqué, introuvable et omniprésent, il finit par se faire tuer dans la plus pure tradition des polars style Shaft.

Il y a deux films en un. D'un côté une sorte de travelogue folklorique, balade dans les bas-fonds de Kingston, sur fond de reggae.

De l'autre, une mise à plat des conditions objectives dans lesquelles se débat Ivanhoe. Le premier film est assez léger, au bord du frivole, filmé avec négligence (presque de l'espéranto), prétexte à musiques embrayeuses et à tubes locaux. Le second, imbriqué dans le premier, est l'exposé rapide et sans concessions des rapports de pouvoir (dispositifs, répression, duplicités, combines) qui peuvent exister dans une ville comme Kingston : relations entre la police, le show-business, les trafiquants de drogue, etc.

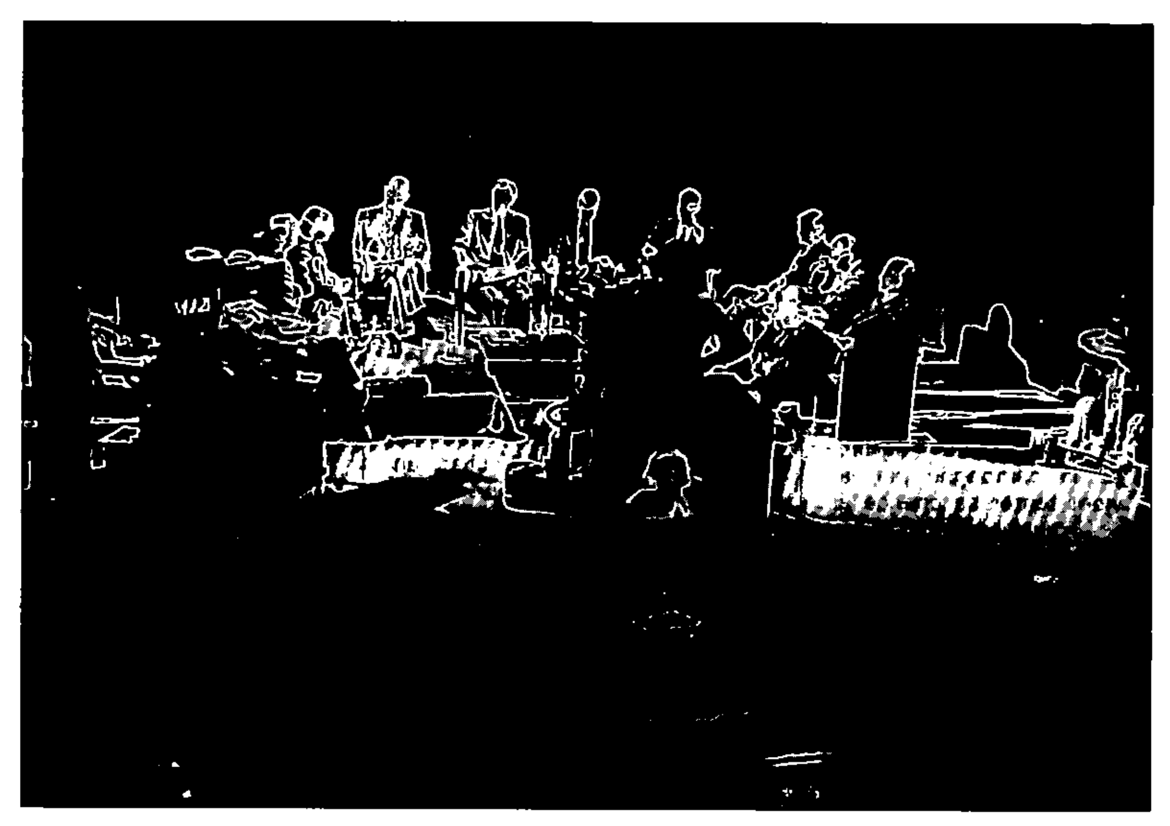
**A quoi reconnaît-on un film populaire ?** Pas seulement au fait qu'il est vu par beaucoup de gens (c'est le propre du cinéma commercial en général). Ni au fait qu'il essaie de dégager une essence populaire du peuple pour ériger cette essence en emblème adorable (c'est le rêve du cinéma militant) mais à ceci qu'il possède les deux dimensions que j'ai essayé de décrire. L'une de **dénonciation**, n'impliquant que le courage d'appeler un chat un chat, un flic un flic, la pourriture la pourriture. L'autre de **carnavalesque** : le peuple ne fait pas que lutter érigé ou que résister silencieusement, **il parade aussi devant le pouvoir** et il parade avec ce qu'il trouve sous la main (les formes culturelles ambiguës où il prend son plaisir : la musique, la mythologie, cette « culture de masse » qu'il impose **et** qu'on lui impose).

La Jamaïque est loin. Le cinéma européen est loin de la Jamaïque. Celui-ci s'intéresse à tout autre chose et, ce faisant, ne capte plus rien de populaire. A la dénonciation simple **et toujours possible** du pouvoir (comment ça fonctionne, comment ça marche et fait marcher, comment ça va ?) on préfère ici l'enquête compliquée (style Rosi) et la question paranoïaque par excellence, celle qui met imaginairement du côté du pouvoir, « qui manipule ? » (et cette question, à force de se poser, finit dans une métaphysique vaporeuse du grand homme ambigu : Mattei, Luciano, etc.). Au carnavalesque, on préfère le ronron sur l'« idéologie dominante » et la pleurnicherie sur les plaisirs aliénés des pauvres masses, toujours manipulées. Pas étonnant que dans ces conditions, un cinéma populaire soit, au moins en France, à peu près **introuvable**.

S. DANEY.



## CHRONIQUE DES REPONDEURS AUTOMATIQUES



Le terrain

### ON BAT UN PEPE

Il existe un mythe tenace : à la télévision, il n'y aurait qu'un jeu de questions/réponses. Rien de plus faux : ce qui est important à la télé, ce ne sont ni les questions ni les réponses, mais le **terrain sur lequel elles sont jouées.** Le débat d'idées et son rituel (sondages, armes égales, etc.) est un simulacre. Ce qui se joue, ce n'est jamais un débat, mais une **scène.**

Dans le cas de l'émission « Philippe Pétain », ce fut particulièrement évident puisque, au standard téléphonique, **il n'y avait pas de questions.** Les téléspectateurs intervenaient sur le thème proposé dans le seul but de « faire pression », se comportant non comme une collection de citoyens dotés chacun d'une « opinion personnelle » mais comme un lobby d'idées. Leur seul but : inscrire quelque part un cri viscéral. Il y eut donc 80 % de cris viscéraux et 20 % de (très vieilles) questions.

La télévision a atteint son but dès qu'elle a **simulé** un débat sur un terrain qu'elle a déjà **réellement** choisi et imposé. Dans le cas de l'émission « Philippe Pétain », ce terrain a été celui du pétainiste même. Ne furent posées que les questions qui, depuis trente ans, ne sont posées **que** par les pétainistes. On les connaît : mélange de géopolitique à rebours (Pétain, stratège sidéral), de morale puante (Pétain, vieillard sacrifié, soldat soldé) et de ressentiment (« il y eut des excès des deux côtés »). Quant à l'appareil conceptuel, c'est celui de l'argument du chaudron : Pétain a eu raison, d'ailleurs il était vieux, et puis les résistants ont eux-mêmes commis des abus.

Ce qu'il faudrait voir, c'est comment l'émission devait **nécessairement** en arriver là. C'est alors qu'on verrait que la fiction du « débat libéral » lui est très utile. Dans un premier temps, la télé décide : « osons parler, osons avoir ce débat, osons remuer ce passé ». Elle fait comme si les gens étaient effectivement curieux du pétainisme, désireux d'en parler calmement, d'en savoir plus, d'en comprendre quelque chose. Ce faisant, elle fait miroiter très haut son image de marque giscardienne : seule instance d'où l'intolérance est bannie, le goût de la vérité cultivé et les linges les plus sales lavés collectivement. Il n'était pourtant pas très difficile de (sa)voir qu'il n'en était rien, que les résistants communistes ne viendraient pas, que des résistants non communistes refuseraient de s'asseoir à la même table (table = terrain) qu'un Girard. Ils l'avaient dit, d'ailleurs, très vite : Noguères dans **Le Monde** et Lévy à la télévision même. Ils s'étaient senti obligés de dire en quoi ce débat-**là** leur semblait truqué. Lévy avait même fait remarquer intelli-

gemment que les résistants, trop occupés à résister, n'avaient pas eu le temps de constituer leurs images, leurs archives et n'avaient rien à opposer — **sur le plan des media** (comme s'il avait senti que c'est aujourd'hui le seul qui compte) — aux archives pétainistes qui, mollement commentées, servirent à introduire le débat. De même l'occupation d'un studio, parfaitement prévisible, ne prit pas la télé de court. Le terrain était ainsi imposé à tous.

L'essentiel fut d'y imposer, non un discours (c'est trop), mais l'occupation d'un certain temps de parole (Isorni, qui ne vit que de ça, Auphan et Girard, qui depuis trente ans n'attendent que ça) par le discours pétainiste traditionnel. Ce discours se plaça d'emblée sur un terrain qui lui est familier, celui **d'une lumpen-morale fatiguée, assuré qu'en face, il ne se trouve** *plus* personne pour *politiser* le débat. Les résistants d'hier ont perdu au fil des années le droit et la crédibilité de parler politiquement aujourd'hui de ce qu'ils firent hier, certains, tel Lefranc, étant devenus l'extrême-droite d'aujourd'hui. La dernière opération a donc consisté à disqualifier — avant même qu'il ait parlé — le seul qui pouvait parler calmement, avec compétence, du contenu politique du pétainisme, Robert. O. Paxton, sans doute parce que trop jeune et trop américain.

A partir de là, le film « sur Pétain » ne fut qu'une mise sur rails de documents officiels et, bien sûr, rares. Après avoir bramé qu'un Français sur deux ne sait pas aujourd'hui qui était Pétain (Pétain, connais pas), on fait défiler un film qui suppose l'histoire déjà entièrement connue. Pour le spectateur qui sait : touches, connotations, reconnaissance au passage d'images aimées ou haïes. Pour celui qui ne sait pas : il est conforté dans l'idée que Pétain, décidément, c'est quelque chose comme un **souvenir-écran.**

Car de l'interminable et parfois touchant duel de dinosaures qui s'ensuivit, on peut dire ceci : pour ses adorateurs comme pour ses contempteurs, Pétain n'est qu'un signifiant : il cache quelque chose. Pour les uns, il a fait bouclier de son vieux corps pour donner à son peuple le temps de souffler (c'est la thèse : *Pétain comme sainte*). Pour les autres, il a interposé le même vieux corps pour cacher la vérité, retarder la résistance et brader le pays (c'est la thèse : *Pétain comme fantoche*). Le résultat, c'est une émission consacrée à un *individu dont on ne parlera jamais.* Comme si, pour les uns comme pour les autres, Pétain n'était, de 17 à 45, qu'un insigne phallique bonasse et chamarré, en soi indifférent. C'est cet insigne qu'Isorni a, une nouvelle fois, sauvé.

Disons-le net : il aurait été positif qu'à Pétain, il soit un peu manqué de respect, qu'il soit un peu craché sur le cadavre, que ceux parmi les plus jeunes qui savent quelque chose sur Pétain (un Gerard Miller, par exemple) parlent. Car une chose est de traiter Pétain comme un écran, une autre est de comprendre comment cette fonction écranique est partie constituante du projet de l'Etat Français. Il fallait donc parler de Pétain, de ce mélange original de charisme et de gâtisme, tenter de comprendre comment, désireuse de « faire passer au-dessus d'elle, très haut, la barre de la castration » (selon l'expression de Daniel Sibony), une partie du peuple français — celle même qui envahissait ce soir-là le standard de ses cris — avait remis cette barre à un vieux dont elle était bien sûre qu'il n'en jouirait pas trop, ce qui lui permit sans doute de chanter sous l'occupation.

S. DANEY.

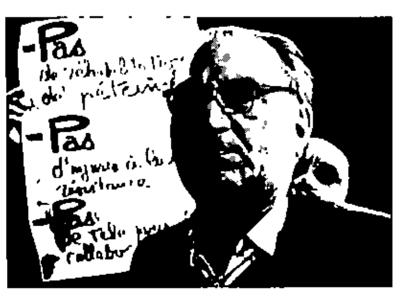
*P.S.* — Bien sûr, le vrai sujet (l'enjeu politique) de l'émission n'est pas la compréhension du phénomène pétainiste, ni le pourquoi de la collaboration. Ces débats-là sont réels, mais pas très actuels. Le vrai débat portait sur un sujet autrement plus grave, plus mal connu, et aujourd'hui plus actuel : *l'épuration.* C'est-à-dire les abus de quelque chose qui ressemble à une guerre civile, lorsque la France est réellement violemment coupée en deux.



Antenne 2 fait de la pub...



.. pour son studio *occupé*..




... et soigne ainsi son image de marque.

## LA CHINE DE MAO TSE-TOUNG (R. Pic)

Un mythe naïf subsiste : les images seraient faites pour être vues et les sons (et cette espèce particulière de son qu'est le commentaire) pour être entendus. Incurable naïveté. Dans un film comme celui de Roger Pic *(La Chine de Mao Tsé-toung)*, le commentaire (par ailleurs morne et sans surprise) est — le paradoxe n'est qu'apparent — destiné à n'être pas entendu. Ce n'est pas que le film soit mal fait, c'est qu'il n'est fait que dans ce but : passer, mais comme passent les cigognes, ni vu, ni connu.

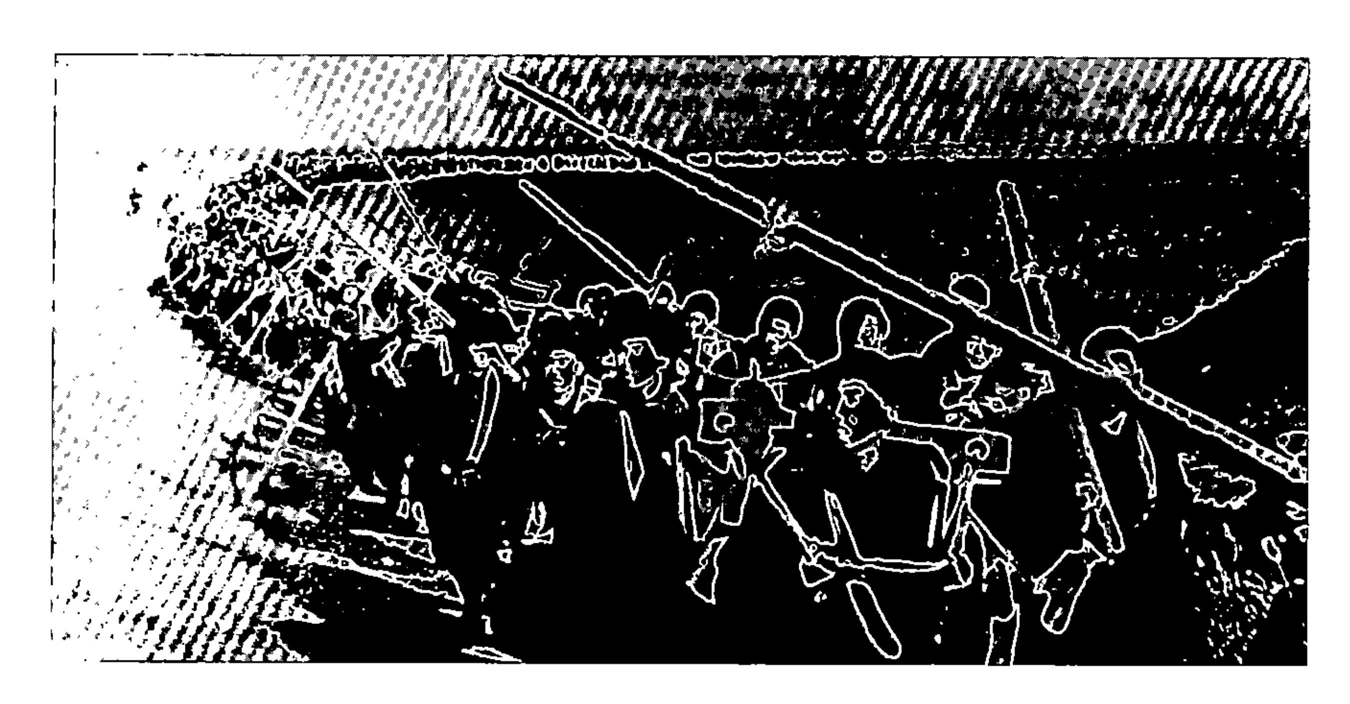
Quand vous téléphonez, il n'est plus rare que vous entendiez, à l'autre bout du fil, une musique (de préférence suave et *in*). N'est-il pas temps de se demander ce qu'on nous dit avec cette musique ? On ne vous dit pas : écoutez-la (elle n'a aucune valeur d'usage : c'est juste un signal), on vous dit : patientez (valeur d'échange : promesse d'une réponse à une question que vous n'avez pas encore posée, promesse d'échange). La musique des répondeurs automatiques vient exorciser la menace d'un silence supposé angoissant, elle vient aussi marquer l'énonciation à venir de qui va vous répondre ; elle vient enfin — selon son style — rappeler l'image de marque (l'image qu'il veut qu'on ait de lui) de votre correspondant.

C'est à peu près le statut du commentaire du film de Pic sur la Chine. Il est destiné à produire un effet global de *« on sait de quoi on (vous) parle et vous savez bien qu'on le sait »*. Pourquoi exigerait-on plus ? Qui va venir protester qu'il n'a pas bien compris, que le temps de comprendre lui a manqué, que la précipitation des images et du commentaire l'a plongé dans une espèce d'hébétude trouée de quelques signes de piste reconnaissables : images (rares, magnifiques) de la Longue Marche, Chou En-lai jeune, les femmes de Mao : des yeux à la surface de la soupe audiovisuelle.

Il ne faut pas craindre de dire : *ces films sont faits pour ne pas être vus.* C'est là leur fonction. Provoquer chez le téléspectateur un effet d'hallucination culpabilisée (il se dit que s'il n'a rien appris, rien approfondi, c'est sans doute de sa faute : il n'avait qu'à être plus attentif). Du même coup, la télévision, la grande éducatrice, piaffant d'impatience au point d'anticiper sur la mort du grand timonier, manifeste qu'elle est d'ores et déjà en mesure de couvrir l'événement. C'est-à-dire de le recouvrir. L'essentiel étant pour elle, plutôt que d'éduquer, de réaffirmer sans cesse son monopole.

On dira : c'est vrai de tout commentaire (ou presque). (Oui, mais ce n'est pas vrai de *Terre sans pain*, de *Ici et ailleurs* ou encore des très intéressants films de Van der Keuken). Dans le cas précis du film de Pic, la chose est simplement un peu plus inadmissible. Parce que le sujet est grandiose, parce que les documents d'archives sont riches et inédits (dans la seconde partie images littéralement fabuleuses : les cavaliers et les chevaux masqués déferlant sous le champignon atomique, danse paysanne de Chou En-lai, rares paroles de Mao). Parce qu'il semble que Pic ait poussé la phobie du silence jusqu'à accompagner ces images, en sus du commentaire, d'une sorte de bruit de fond incessant, bruissement de foules, cris étouffés, souffles unanimistes, rumeur de l'Histoire, devenue une sorte de frénésie des corps pour rien.

S. DANEY.



## AVEC LE SANG DES AUTRES (B. Muel)

Nouveau poster en faveur du Programme commun. Il est clair que le but de Bruno Muel n'est pas tant de nous rendre attentifs aux images et aux propos des ouvriers qu'il met en scène (le sujet : les usines Peugeot à Sochaux, condition ouvrière et répression patronale) que de *connoter* le P.C.F. comme la seule instance qui, hors champ, *et à condition de n'être jamais nommée,* peut donner un minimum de sens à ces images et à ces propos. Le principe du film n'étant pas de faire semblant d'obtenir des ouvriers l'aveu de leur appartenance au P.C.F. ou à la C.G.T., ni de recouvrir leur vécu de la chape de plomb d'un discours *off* qui le rationaliserait, mais de maintenir entre le film que l'on voit et la ligne dont on devine qu'elle le sous-tend, une zone d'*incertitude* telle que le film ne soit pas incompatible avec cette ligne. Cette modestie est tactique et cette tactique relève d'un procédé *publicitaire.*

Aussi faut-il critiquer ce film, non pas parce que c'est un film de propagande, mais parce qu'il est — *en tant que film* — une entreprise sans sérieux, comme si Muel, une fois rassemblé un certain matériau, refusait de le prendre en considération, refusait de faire ce que fait tout cinéaste digne de ce nom : *se mesurer à ce qui, dans ce matériau même, lui résiste.* Démission en tant qu'artiste, en tant aussi que travailleur de l'audio-visuel, en tant que quelqu'un qui travaille « avec les sons des autres ».

Car que voit-on ? Côté images, une question : comment filmer une chaîne ? Réponse de Muel : en atomisant. D'un côté des ouvriers (lançant parfois vers la caméra un regard bressonien). De l'autre, des machines (incompréhensibles, atomisées elles aussi, mais comme toutes les machines, dès qu'elles sont filmées, érotisées). Et ce n'est pas parce que le son est constamment mis trop fort (sans doute pour faire vrai) qu'on ressent quoi que ce soit du fonctionnement et du vécu de la chaîne. Bien au contraire ; les mêmes images pourraient servir à valoriser l'usine dans le cadre d'un film industriel (éloge des forces productives).

Côté interviews, ce qui court dans ce que disent les ouvriers, c'est l'usure, la fatigue, l'ennui, le dégoût du travail. Du travail *en général.* Ni plus ni moins. Muel, dans la confection de son poster, doit en effet éviter deux choses :

1° de poser aux ouvriers des questions trop politiques (leur appartenance ou non au parti, au syndicat, leurs espoirs, leurs convictions, *leurs idées) ;* 2° de donner libre cours à un discours qui risquerait d'être un tant soit peu libertaire, ralbol anar et — ce qui serait le pire — *antiproductiviste.* Il faut que la parole ouvrière soit en deçà de toute pensée et de toute révolte. Ne reste à susciter qu'un discours moyen, discours plaintif sur le « temps de vivre ». Une seule exception, assez notable pour être signalée, le jeune ouvrier qui parle de ses mains mutilées, mais *off* (et pourquoi *off ?).*

Morale : le cinéaste rassemble un matériau *dont il ne tient aucun compte* (bien qu'il l'ait pré-choisi). Il accepte que la ligne du P.C.F. vienne camper dans les lacunes mollement ménagées par son film. Non pas que la ligne en question soit la seule à même de donner un sens à ce matériau, mais plutôt qu'elle est la seule *crédible* le faisant (elle ne fait que gérer une vieille image : P.C.F. = parti de la classe ouvrière). Ce que le film avoue, au fond, c'est son inintérêt profond pour son « sujet », et au-delà de (et grâce à) cet inintérêt, la nécessité actuelle pour le P.C.F. de récupérer et les usines (à gérer) et le ralbol ouvrier (à gérer également).

S. DANEY.

## ATTENTION AU BLOB

L'anti-*Jaws* où : comment un objet *a* devient un gros tas. Une masse gélatineuse et rouge (le blob) avale tout sur son passage. Dans cette boulimie qui ne choisit pas, dans cette force d'indifférenciation, on n'aura pas de peine — pour le peu qu'on ait suivi des études secondaires — à reconnaître le Capital. Cynique, le blob se différencie du grand requin blanc de *Jaws* en ce qu'il n'est porteur d'aucune dimension morale. Au lieu de susciter contre lui une union sacrée, au lieu de permettre aux hommes de faire taire un temps leurs appétits (sexuels) et leurs conflits (de prestige), il ne fait, partout où il passe, qu'aviver les contradictions, les laissant partout intactes (or, elles sont au nombre de deux : jeunes/vieux, flics/non-flics), partout prêtes à resurgir. Et si, comme dans tout film-catastrophe, le blob intervient pour interdire l'activité sexuelle des humains (au début du film, un couple de noirs marivaude : il est blobé ; plus tard, un coiffeur et un jeune très chevelu marivaudent près d'un évier : ils sont blobés...) mais il ne sublime rien. Si le film est idéologiquement non abject, il n'en est pas moins totalement raté, ce qui nuit à l'impact qu'il aurait pu avoir. Une fois de plus, une parodie est moins efficace que ce qu'elle parodie. De plus, l'erreur de Hagman est d'avoir cru qu'il pouvait *filmer* le blob. Car le blob, ce qui avale tout, plan après plan, cela a chez nous un autre nom : le hors-champ.

S. DANEY.

### ERRATUM

Une malencontreuse erreur d'impression nous a fait intituler le texte de Danièle Dubroux sur *Xala* (dans notre numéro 266-267), *« Exhibition »*. Il fallait, bien sûr, lire : *« L'attaché-case de l'oncle Tom »*. Nos lecteurs auront rectifié d'eux-mêmes.

## EXPOSITION RAMSES II

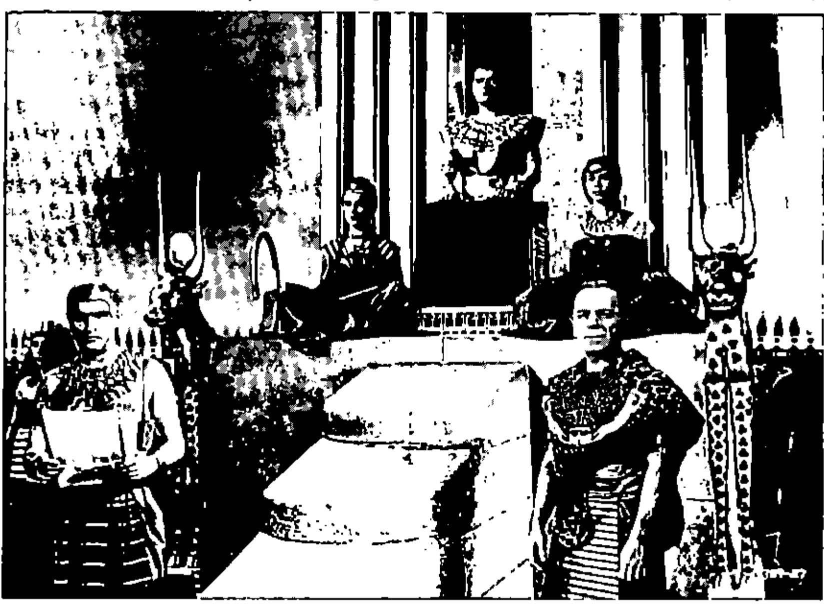
Expo « Ramsès le Grand », ou comment célébrer les mystères de la Religion, de la Famille et de l'Etat. Ajouter un supplément d'âme à ces blocs de granit, ces stèles, ces visages (qui pourtant n'en manquent pas), et susciter, au moyen d'un clair-obscur byzantin, un frisson sacré.

La mise en scène du musée traditionnel est faite pour le plaisir de la trouvaille et du déchiffrement.. Ici, rien de tel. Il s'agit d'obtenir l'effet inverse de la boîte de sardines de Lacan : que ces blocs regardent les visiteurs, mais qu'eux ne les voient pas, qu'ils n'aient aucune prise sur ces fantômes de pierre auxquels l'éclairage donne des allures de grosses méduses phosphorescentes.

Le rapport des visiteurs à ces objets n'est donc ni celui du musée, ni encore celui du péplum. Ce qui est frappant, dans les superproductions hollywoodiennes, c'est à quel point les objets et les monuments sont désacralisés, désinvestis de l'horreur et de la terreur, fondamentale, des voix du silence, de l'espace dépeuplé des ruines. C'est qu'ils sont traités comme du mobilier de luxe, destiné à rehausser le standing des personnages, des stars déguisées qui sont là pour se faire voir avantageusement. Eux sont là pour orchestrer leur m'as-tu-vu, et ne doivent donc pas trop se faire voir, fasciner ou terrifier. Aussi les stars les traitent-ils toujours avec une certaine désinvolture profanatrice, maniant les sceptres comme des brosses à dents et prenant les trônes pour des rocking-chairs.

Dans cette expo grandiloquente, la foule qui se presse est trop dense pour que le sacré opère (il faudrait en fait que les visiteurs, après avoir été kidnappés, y soient menés un par un, les yeux bandés, et bouclés dans les salles désertes). L'effet est donc raté : la foule bourgeoise se retrouve, une fois de plus, non dans l'espace sacré dont elle rêve, mais dans l'espace mondain investi par le rite de son propre m'as-tu-vu. D'où l'effet comique de la salle centrale, évoquant des jardins impériaux (avec quelques mauvais agrandissements photographiques, une lumière verte, et un bassin de poissons rouges orné de lotus en plastique), où les gens marquent un temps de pause, à l'écart des stars pétrifiées. Gauches de se retrouver brusquement dans un décor de casino où ils pourraient parler et s'animer s'ils ne pressentaient obscurément qu'ici, tels qu'ils sont attendus, les meubles, ce sont eux.

Jean-Pierre OUDART.



## TAXI DRIVER UN APRES-MIDI DE CHIEN

Deux portraits de la nouvelle Amérique et de ses déclassés (fini les marginaux trop inoffensifs et trop filmés). Deux images d'une violence qu'il faut aujourd'hui faire entrer dans le mythe (ne serait-ce que pour se rassurer).

*Taxi Driver :* portrait du petit blanc déboussolé (par la guerre du Viet-nam, la pornographie, la drogue, la politique...) Va-t-il tirer sur le candidat à la présidence, symbole du libéralisme mensonger, de la permissivité démagogique ? A la dernière minute la cible change, c'est la « racaille » des souteneurs qui fera les frais de la paranoïa vengeresse de cet angelot exterminateur. Rien de « grave », donc (le type sera décoré, et on attendait de toutes façons bien autre chose, comme *acting out*, après une rétention d'une heure et demie). Une simple mise en garde : il ne faudrait pas s'étonner si...

Bien sûr, on n'épouse pas le point de vue du personnage : on montre simplement qu'il n'y a pas d'autre issue pour un petit blanc paumé, qui a conservé, quelque part, le sens de certaines valeurs (police absente, foule imbécile, nègres chapardeurs, petits commerçants adeptes du lynch, technocrates et politiciens cyniques, etc.).

Les deux minables du film de Lumet qui braquent une banque, en plein après-midi dans un quartier pauvre de New York, appartiennent-ils à cette racaille qui lève le cœur du petit blanc de *Taxi Driver* ? Oui et non : l'un d'eux est homosexuel, mais tous deux sont accaparés par un mode de vie familialiste, des croyances traditionnelles, etc.

Au lieu de prévoir le grand ras-le-bol qui va soulever l'Amérique, Lumet force le spectateur à s'intéresser à eux, à leur naïveté, à leur bêtise, en identifiant le point de vue de celui-ci à celui des otages. Point de vue risqué (n'est-ce pas ce fantasme, devenir un jour un otage, qui fait

Christian Dior

30, AVENUE MONTAIGNE

PARIS

DIRECTION
DE LA PROMOTION
DES VENTES
SERVICE PRESSE

LE 8 JUIN 1976

COMMUNIQUE DE PRESSE

POUR LE MARIAGE DE SA FILLE FABIENNE AVEC LE COMTE GUY DE BLEGIERS, RAYMOND DANON, PRESIDENT DIRECTEUR GENERAL DE LIRA FILM, A DEMANDE A MARC BOHAN DE CREER LES ROBES PORTEES PAR MADAME DANON, MADAME JACQUIN, GRAND-MERE DE LA MARIEE, ET MADAME CEPPI, SA TANTE.

POUR LE SERVICE RELIGIEUX EN L'EGLISE SAINT-SULPICE ET LA RECEPTION AU CERCLE INTERALLIE QUI AURONT LIEU LE JEUDI 24 JUIN 1976,

MADAME RAYMOND DANON PORTERA UNE ROBE VERT AMANDE BRODEE TON SUR TON.

MADAME JACQUIN PORTERA UNE ROBE EN CREPE VERT, FINEMENT PLISSEE, AINSI QU'UNE VESTE BRODEE.

MADAME CEPPI PORTERA UNE ROBE EN MOUSSELINE BRODEE ABRICOT, ACCOMPAGNEE D'UN PALETOT EN MOUSSELINE ASSORTI.

POUR LE MARIAGE CIVIL, LE MERCREDI 23 JUIN 1976, FABIENNE DANON PORTERA UNE ROBE BLANCHE ACCOMPAGNEE D'UNE CAPELINE.

MADAME RAYMOND DANON PORTERA UN TAILLEUR EN CREPE DE SOIE IVOIRE, AINSI QU'UN SWEATER BRODE.

MADAME JACQUIN PORTERA UN ENSEMBLE EN CREPE PARME.

P.S: Ci-joint les croquis pour information. (A ne pas publier)

C C POST. PARIS 4770.63 — N° SIRENE 562110887 — ADRESSE TELEGR. CHRISTIDIOR-PARIS — TELEX N° 28 844

La fille d'un producteur se marie-t-elle ? **Les Cahiers** en sont « illico » informés.

fonctionner toute la presse vertueusement indignée, genre *Minute*), mais dont il désamorce le danger en ouvrant largement sur l'extérieur le face à face : description du dispositif policier dont la calme assurance contraste avec l'amateurisme brouillon, le gaspillage de forces de Pacino, intervention d'une foule spontanément anti-flics. Loin de conforter le discours paranoïaque de l'ordre, le film symptomatise la révolte désordonnée de ces faux durs. Là où *Taxi Driver* voit un destin inéluctable, *Un après-midi de chien* se contente d'un dépli sociologique. En revanche, il situe à sa vraie place (dérisoire) cette révolte coincée dans le jeu des appareils de pouvoir (police, média).

P. KANE






# PIER-PAOLO PASOLINI

## Témoignages

1. En France, Pasolini est surtout connu comme cinéaste. En Italie, c'était un homme qui intervenait partout. Peut-on parler de ses dernières activités et prises de position ?
2. Comment les media (T.V., radio, presse) ont-ils « informé l'opinion ? Comment cette information a-t-elle évolué ?
3. Y a-t-il eu un débat chez les intellectuels italiens ?
4. La mort de Pasolini a-t-elle été vue comme un fait divers ou comme un acte politique ?

### ENZO SICILIANO

Il faut regretter qu'en France Pasolini ne soit connu que comme homme de cinéma. Pasolini est l'écrivain le plus génial que l'Italie ait eu entre l'après-guerre et aujourd'hui : un écrivain qui a donné à la poésie italienne un visage complètement neuf, l'a soustraite aux flatteries du pétrarquisme et lui a offert, sur le terrain du lexique et surtout du style, la possibilité de s'interroger sur son propre destin considéré de manière privilégié comme destin *civil*. Pasolini a été un tout aussi grand romancier et essayiste et il a renversé l'image traditionnelle du XX[e] siècle littéraire.

Dans ce qui l'intéressait, Pasolini était guidé, depuis ses premières années de travail, par l'idée d'une reprise culturelle, stylistique, morale, des valeurs positives qui avaient nourri l'Italie archaïque et paysanne. L'histoire se fait, pour lui, en restituant à la vie ce que le présent défigure et laisse périr. Le véritable fascisme est celui du consumisme capitaliste, qui n'hésite pas à modifier, même anthropologiquement, les individus. Pasolini a lutté intellectuellement contre cette modification aliénante.

Le contenu de ses pamphlets *politiques*, dont certains furent recueillis dans *Ecrits pirates* et qui paraissaient sur les pages du *Corriere della Sera*, n'était pas différent. En ce sens il intervenait sur les faits qui angoissent la conscience de l'Italie d'aujourd'hui : divorce, avortement, féminisme, corruption politique, rôle de l'église catholique, etc. Mais il n'y a jamais eu de moment où il ait manqué aux principaux idéaux qui ont donné forme à toute son œuvre, depuis les premiers vers en dialecte frioulan ou depuis les petits poèmes des *Cendres de Gramsci*, pour transformer sa propre intelligence en « passe-partout » (1) journalistique.

Cela étant dit, on comprend sans peine dans quelle mesure son assassinat soit objectivement un fait politique. La charge de provocation que contenaient ses écrits, la non-obéissance à quelque credo reçu, dont ils étaient animés, quand elles viennent à disparaître, prouvent pleinement que la mort d'un poète, d'un intellectuel qui a une action profonde dans la vie morale d'un pays, est un évènement qui blesse et rend orpheline toute une société.

(1) En français dans le texte.

### ETTORE SCOLA

1. C'était un grand poète et non pas *l'homme qui intervenait partout*. C'était la voix d'une conscience civile vaste et illuminée. Il se préparait à un grand décollage : il aurait terminé un roman de 2000 pages (dont il a laissé environ 700) et il aurait porté aux conséquences extrêmes le choix d'une accusation continue, implacable. Il nous représentait une réalité nue et incommode, nous arrachant à des refoulements qui protégeaient nos conformismes commodes et qui étaient stimulés par une classe dirigeante ambiguë et « tolérante ».

2. La T.V. a relégué Pasolini dans les « faits divers » dès le soir du 2 novembre 1975, quand elle *décida* de passer la déposition de Pelosi, en en faisant ainsi officiellement la seule valable et digne de foi. La presse a loué, trahi, insulté et protégé au gré des flux et des reflux provenant des divers couloirs, là où réside le « pouvoir » éternellement masqué.

3. Les intellectuels italiens débattent toujours et de toute façon, depuis que Pasolini les a obligés à une prise de position politique privée de moyens termes. Il y a donc eu un débat continu qui a rendu de plus en plus aiguë, douloureuse et intolérable l'absence de Pasolini, ne serait-ce que pour ce qu'il aurait dit d'unique et de singulier à propos de son propre assassinat.

4. Je me suis toujours refusé de croire à la *version officielle de la T.V.* Pasolini était sujet depuis longtemps, depuis des années, à de perpétuelles persécutions. Je dirais à un lynchage qui se manifestait dernièrement de façon de plus en plus violente et précise. Personnellement je considère qu'il s'agit d'un *homicide politique au sens strict du mot*. Pasolini comme homme politique était devenu trop dangereux. Il parlait trop. Il fallait le faire taire.

## ALBERTO MORAVIA

1. L'activité de Pasolini comme polémiste public ne faisait que commencer, mais les thèmes de sa polémique étaient ceux-là même de son œuvre littéraire et cinématographique. Cela prouve que les thèmes cachés dans la représentation artistique, une fois portés à la lumière de la polémique journalistique, deviennent facilement dangereux pour l'ordre constitué. Tant que Pasolini écrivait des vers et des romans, personne ne s'était offensé ni étonné ; à peine a-t-il dit dans des articles ce qu'il disait dans les vers, dans les romans, dans les films, il est devenu pour beaucoup un dangereux polémiste.

2. D'une façon tendancieuse et diffamatoire avant tout, c'est-à-dire en présentant la mort de Pasolini comme la mort d'un homosexuel qui n'était qu'un homosexuel, autrement dit comme une mort juste et méritée. C'est seulement dans un deuxième temps qu'ils semblent s'être aperçu que Pasolini était l'un de nos plus grands écrivains et cinéastes. Mais cela s'est produit seulement quand les amis de Pasolini ont mis en lumière l'ampleur de la perte qu'avait subie notre pays par sa mort. Les mass-media en Italie sont tout aussi ignorants, bigots et mesquins que la bourgeoisie qui s'en nourrit.

3. Il y a eu un grand débat. Les intellectuels se sont efforcés de sauver du lynchage organisé par la classe dirigeante italienne la figure de Pasolini comme écrivain, comme poète, comme cinéaste. Beaucoup de gens en Italie auraient voulu que Pasolini soit considéré uniquement comme homosexuel et bien entendu du point de vue de l'homosexualité comme perversion. Aujourd'hui ce n'est plus possible, grâce justement au débat des intellectuels.

4. Pasolini n'a pas été tué par le garçon nommé Pelosi mais par le préjugé contre la culture et l'homosexualité qui est général en Italie. Ce préjugé a armé le bras de Pelosi, a justifié l'assassinat au moment même où il était commis. Le garçon n'a été que l'exécutant de la haine de la petite bourgeoisie italienne contre ceux qui sont différents.

## DACIA MARAINI

1. Pasolini avant tout est un poète. Ses vers ont commencé à agiter les eaux calmes de la poésie italienne dès les années 50. Sa poésie est une poésie contradictoire ; très italienne dans son aspect pour les formes, dans son élégance extérieure, dans sa science philologique, mais en même temps extrêmement nouvelle et inédite en ce qui concerne les contenus, la vision, les goûts, le rythme. C'est une poésie polémique mais viscérale, avec des contenus fortement idéologiques et en même temps une sensibilité esthétique très raffinée. Cette combinaison surprenante met en ébullition la poésie italienne, irrite les gens de l'avant-garde (qui l'attaquent violemment et il répond amèrement en les traitant de morts-vivants), il agace les académiques, accuse les politiciens. Mais Pasolini avait besoin de parler aux masses. Il ne se contentait pas du public de la poésie qui a toujours été très limité dans notre pays. C'est pourquoi il s'est attaqué au roman et ensuite, avec une technique dérivée du roman, au cinéma. Dernièrement, cependant, il semblait que même cette forme populaire d'expression ne lui suffisait pas. Il voulait intervenir directement, en attaquant le pouvoir à visage découvert, sans aucune médiation. De ce besoin naquit son activité journalistique de ces dernières années. Ses écrits contre la Démocratie Chrétienne (il avait proposé de faire un grand procès public et d'accuser notre classe dirigeante des pires crimes punissables), contre le conformisme de gauche (il était arrivé au point de regretter le fascisme, parce qu'alors le peuple subissait sans les comprendre et sans les accepter les valeurs et les contenus d'une culture bourgeoise fondamentalement étrangère à la majorité, alors qu'aujourd'hui elle en serait profondément contaminée), contre la contestation (sa fameuse poésie de 68 contre les étudiants fils à papa, en faveur des policiers fils du peuple), contre l'avortement (au nom d'un amour viscéral, obscur, irrationnel pour sa mère qu'il vivait aveuglément et douloureusement), contre la fausse tolérance (qui feint d'accepter l'homosexualité mais la condamne au fond plus qu'avant en la reléguant dans un ghetto culturel).

2. La T.V. a tout fait pour passer la version « sale » des faits. Par « sale », je veux dire bourgeoise, catholique, traditionnelle : l'homosexualité comme vice, comme aberration sexuelle, comme faute.

3. Il y a eu un débat féroce tout de suite après la mort de Pasolini. Les gens de l'avant-garde, qui avaient été ses ennemis pendant sa vie, n'ont pas renoncé au moment de sa mort, en disant que c'était un populiste, un néo-réaliste, un intellectuel compromis par la société de consommation. En disant cela ils se sont mis du côté de la classe dirigeante. D'autres, et heureusement ils sont nombreux, l'ont défendu avec courage et passion.

4. Les journaux de droite l'ont ouvertement interprété comme un fait privé, passionnel, de violence entre homosexuels. Les journaux dits « indépendants » se sont mis superficiellement du côté du « grand poète ». Mais en fait ils tendaient à faire passer l'idée que c'était un suicide idéologique : la fin d'un homme qui ne croit plus pouvoir changer le monde et se laisse aller. La mort serait entre autre une sorte de juste revanche des choses : le sous-prolétariat trop aimé et choyé se révolte contre lui, tant pis pour lui. Tel était le ton général. Certains ont soutenu la thèse du crime à plusieurs qui semble maintenant être accrédité même par la magistrature. Les conditions dans lesquelles le corps de Pasolini a été trouvé prouvent pratiquement la participation de plusieurs personnes à l'agression. Si l'on réussit à démontrer cette thèse, on devra admettre le crime politique. Mais qu'il y ait eu une personne ou plusieurs, il est sûr que c'est cette fausse tolérance qu'il avait souvent dénoncée qui a voulu sa mort, afin d'éliminer un témoin à charge gênant et de plus en plus aguerri.



# NOTE SUR *SALÓ*

*Ce n'est pas parce que* Salo *est le dernier film de Pasolini, qu'il faut y voir à toute force un « testament » (lettre piégée, à n'ouvrir qu'avec précautions : « Personne en effet, semble-t-il, ne peut le récupérer », dit de lui R. Barthes.) Il est plus simple d'y voir le compte rendu* réaliste *de ce qu'a pu être, de ce que pourrait être, dans un contexte comparable (le fascisme italien) et un décor semblable (Salo), l'ultime tentative pour des maîtres en perdition de jouir de leur pouvoir.*

*On a un peu trop omis de dire que la République de Salo (septembre 1943-janvier 1944) n'est, dans vingt ans de fascisme italien, que le dernier acte grotesque, la répétition en grand guignol, le cadre à « quelques petites lâchetés en retard ». Salo, ce n'est pas le fascisme triomphant, celui qui se soutient de l'adhésion des masses, d'une idéologie de la conquête et de la norme : c'est plutôt, sous la protection des mitraillettes, le lieu (en cela sadien) d'un* excès, *excès (ridicule) de légifération et de réglementation, folie de mise-en-scène. Dans ce film, comme dans tous ceux qu'il a faits, Pasolini ne s'intéresse pas vraiment à la question de l'adhésion des masses au fascisme (ou à quoi que ce soit, d'ailleurs).*

*La question qui obsède Pasolini, depuis ses premiers films, est la question* inverse. *Ce n'est pas qu'il puisse y avoir une complicité entre bourreaux et victimes, maîtres et esclaves, dominants et dominés ; c'est qu'au contraire, entre ces deux groupes, il existe une* hétérogénéité fondamentale. *S'il faut absolument chercher une ligne de démarcation entre eux, ce n'est certes pas celle qui mettrait la perversion dans le champ des maîtres (au nombre desquelles, en premier lieu, l'homosexualité, « crime social ») et la norme innocente du côté des victimes. Cette ligne passe plutôt entre ceux (les maîtres) qui sont prêts au pire pour cerner ce qui leur échappe par définition :* « un savoir sur la jouissance de l'autre » *(cf. l'article pénétrant de Daniel Sibony, « Remarques sur l'affect « ratial » in Eléments pour une analyse du fascisme, 2, 10-18) et ceux pour qui cette question n'existe pas (et qui peuvent, du coup, pratiquer ingénument ce que la morale bourgeoise étiquette comme perversion, l'homosexualité par exemple). Cette ligne de démarcation est autrement plus profonde que celle qui préside aux habituels jeux de la reversibilité kazanienne ou aux permutations jancsiennes (dernier exemple :* Vices privés et vertus publiques *: il n'y a de jouissance que chez les maîtres, il n'y a de révolte que chez les maîtres, etc.).*

*Pour Pasolini (c'était le postulat de sa trilogie « optimiste ») il y a un* accès simple du peuple au plaisir, *quelque chose que rien ni personne ne peut entamer. A l'inverse, les maîtres* désirent désirer. *En vain. Pour soutenir la fiction de leur désir, ils convoquent, de la façon la plus violente, le corps populaire pour en interroger (séduction, prostitution, torture, question) le secret, en lui supposant une jouissance à réglementer et dont se nourrir. A Salo, ils se re-donnent le spectacle de leur échec de toujours, mais cette fois-ci* in vitro. *A mesure que le film « avance », ils en viennent à détruire l'objet même de l'expérimentation. La mise-en-scène sadique est bien incapable de leur livrer ce simple secret (désarmant) : l'accès au plaisir.*

*Désarmant. On dira : c'est bien peu de chose pour résister à la barbarie. Il est clair que la résistance populaire, pour Pasolini, ce n'est pas (pas seulement) le refus radical (mais cette figure est inscrite dans le film : celui qui tente de s'enfuir et qu'une rafale abat, celle qui se tranche la gorge), ni la revendication d'une autre politique (inscrite elle aussi avec l'image attendue, un peu trop rassurante, doxale, du poing levé), cette résistance est aussi à la mesure même (elle en est l'envers) de l'échec des maîtres à se procurer le moindre désir. Cette résistance, elle est dans la collection des petits plaisirs volés à la réglementation despotique, envers et contre tout. Petits plaisirs, appariements qui naissent dans les creux du film (qui sont aussi les creux de la maîtrise, y compris celle du spectateur) et qui se situent dans l'élément du Même, du* entre soi. *Jeunes entre eux (par définition), garçons (ceux qui dansent) ou filles (celles qui dorment) entre eux, serviteurs (le garçon au poing levé et la servante noire) entre eux. La dimension narcissique de cette « résistance » n'est pas niable, mais elle est justement pour Pasolini ce qui fait rempart à la stratégie des maîtres, stratégie qui exige une hétérogénéité violente (haut/bas, noble/dégoûtant, jeune/vieux).*

*A cette mise-en-scène, les (futures) victimes se plient, les uns avec dégoût, les autres avec résignation (« fais-le pour la Madonne », dit une fille à une autre), certains enfin avec un détachement amusé. De ce qu'on exige d'eux, ils ne veulent rien comprendre, la jouissance des maîtres n'est pas leur problème, elle leur vient comme une suite de caprices. L'aspect réaliste dont je parle plus haut, l'exactitude du film, est dans cette reproduction de la situation prostitutionnelle. A la grande différence de*

*ce qui se passe dans la bergerie sado-maso de Cavani (soutenue par cette idée bête et qu'on ne critiquera jamais assez, nazisme = perversion),* il n'y a aucune circulation possible entre les simples plaisirs du peuple et le désir de désirer des maîtres.

*C'est ce que confirme l'ordonnance même du film, sa « forme ». L'atroce, ce n'est seulement ce qui est figuré dans les plans (tortures, coprophilie), c'est le caractère traumatique de ces plans ; rien ne permet de les prévoir, ils sont comme une surenchère d'horreur là où il n'y a pas eu d'enchères. C'est que dans* Salo *(c'est là la cruauté du* film), *toutes les fonctions* d'embrayage, *à quoi on reconnaît habituellement le désir du cinéaste de séduire et de corrompre son spectateur en le mettant devant le fait à accomplir de son désir (qu'il y ait une fiction), toutes ces fonctions sont vouées à un* foirage *absolu. Prenons les historiennes. On voit qu'elles ne sont si terriblement inefficaces, bêbêtes et nulles que parce qu'elles sont la* parodie *de ce qu'elles sont chez Sade : des embrayeuses. Chez Sade, utilisation (exténuation) du langage sous* toutes *ses dimensions (décrire, exciter, convaincre, avertir, éduquer, éjaculer, raconter, etc). Chez Pasolini, le langage échoue à faire prendre quelque mayonnaise fictionnelle que ce soit : faiblesse des récits des historiennes, niaiserie des propos des maîtres, silence des victimes, etc. Et ce n'est pas seulement le langage qui échoue, c'est aussi la vision. Rien pour le voyeurisme (dérober le secret de l'autre) : lorsque à la fin les maîtres observent les tortures à travers les jumelles, ils ont toujours (en cela, le spectateur est comme eux) dans leur champ visuel, un autre maître, comme un rappel de ce que la maîtrise ne voit* que *la maîtrise.*

*Qu'il n'y ait rien de commun entre bourreaux et victimes, entre, par exemple, la grande bourgeoisie et le peuple, c'est l'idée centrale de Pasolini, son vœu (pieux ?). Il est donc en-deçà de la question de Reich (« Pourquoi les masses ont-elles désiré le fascisme ? »). C'est qu'il existe chez lui un populisme de principe dans lequel le peuple est non contaminé par la question de la jouissance du maître. Ce n'est pas hasard si ce peuple-là, Pasolini l'a trouvé dans le passé (le Moyen Age), la culture (Boccace, Chaucer) ou l'Orient (les Mille et une Nuits). Car, le fascisme, c'est autre chose, c'est lorsque la question même du ressentiment, celle de la jouissance de l'autre, devient une question centrale pour ceux que Pasolini déteste et ignore : les petits-bourgeois. Désespoir final de Pasolini :* « Il n'y a plus rien de gai dans le sexe. Les jeunes gens sont laids et désespérés, méchants ou vaincus. Le sexe est aujourd'hui la satisfaction d'une obligation sociale et non un plaisir contre les obligations sociales. Et je ne peux même plus avoir de haine contre la bourgeoisie, parce que aujourd'hui, dans le pays où je vis, tout le monde est bourgeois. »

*Pasolini est condamné à une sorte d'*innocence *irrémédiable. Maître (d'école, puis artiste célèbre), mais maître diffamé, il est à une place à lui-même incompréhensible : deux groupes de corps, enchevêtrés par l'Histoire, forces de vie et forces de mort, font pour lui l'épreuve crucifiante de leur* corps à corps imaginaire.

S. DANEY.







# RENCONTRES A MEKNES

**Du 28 mars au 2 avril s'est tenue à Meknes, à l'initiative de la puissante Fédération marocaine des Ciné-Clubs (plus de trente mille membres), une rencontre consacrée au cinéma des pays arabes, et plus particulièrement palestinien. Outre de nombreux débats et quelques communications (dont la nôtre, que nous publions plus bas), il y eut donc possibilité de voir différents types de films.**

**1. Films de propagande officielle illustrant la position de Rabat sur la question du Sahara et la marche verte. Tous exécrables : images venant cautionner au petit bonheur la voix off de Hassan II. Le pire :** Maroc 75, **véritable O.P.A. filmique sur le Maroc dans le plus pur style esperanto.**

**2. Films connus en France (même très peu) et invisibles au Maroc.** L'olivier, Kafr Kassem, Nationalité immigré, films palestiniens, Biladi, etc.

**3. Films (un peu) connus au Maroc et ignorés ici, bien qu'ils jouissent d'une réputation flatteuse. Il s'agit des deux meilleurs films que nous ayions pu voir à Meknes,** Wechma (Traces), **de Hamid Benani, film marocain, et** Sejnane, **d'Abdellatif Ben Ammar, film tunisien. A force de n'être connus que par ouï-dire, de ne pas être vus, d'être critiqués avant d'avoir pu être appropriés par qui que ce soit, ces films — qui ne circulent pas plus à l'intérieur du monde arabe qu'ailleurs — risquent, ce qui serait grave, de rester** lettre morte.

**S. DANEY**

## 1. SITUATION DU CINEMA ARABE.

Cette situation nous semble se caractériser par deux traits principaux :

— Une absence de politique culturelle (dans la majorité des pays arabes). Ce qui entraîne une absence d'aide à la création cinématographique.

— Et inversement, une forte « politique de censure » qui constitue un obstacle à tout travail culturel prolongé (cinéma mais aussi d'autres formes d'expression).

Ceci entraîne les difficultés que rencontre toute culture nationale — pour chaque pays arabe — pour émerger. Retard qui risque de devenir critique, vu la mondialisation de la domination culturelle et idéologique de l'impérialisme (mass-media qui s'implantent directement du centre à la périphérie) et vu aussi la faible capacité des bourgeoisies arabes dans la tâche historique de créer une culture nationale, indépendante, et à plus forte raison (vu leur nature de classe), populaire.

Cette situation nous semble entraîner les conséquences suivantes :

— Le champ culturel (art, lutte idéologique, recherche, théorie) est laissé en friche, il est donc très vaste. Un créateur, un critique ou un théoricien, vu ce manque d'infrastructure, sont condamnés à partir de zéro et à prendre eux-mêmes en mains tous les moments de leur pratique.

— Mais ce champ culturel est aussi très glissant, très vulnérable. A la différence de ce qui se passe dans les pays occidentaux où le champ culturel est déjà structuré et bénéficie, vis-à-vis du pouvoir, d'une certaine autonomie, on constate que tout porteur d'un projet culturel (production ou diffusion) est d'emblée branché sur les mécanismes du pouvoir : auto-censure, censure, compromission, ruses, soumission, etc. Certains cinéastes ont recours à la ruse, au risque de voir leur produit interdit ou bloqué. D'autres sont propulsés cinéastes officiels, chargés de mettre en scène l'image du pouvoir.

C'est dans ce sens qu'on peut dire qu'ici, à la différence des pays occidentaux, tout film est *directement* politique (à droite ou à gauche) d'une part, de par son existence même, et d'autre part parce qu'il implique la mise en jeu de tout un réseau de forces extérieures à la production et à la création cinématographique.

## 2. LA DIFFUSION.

Dans un cas précis, comme celui du Maroc, la diffusion nous semble se caractériser par une hégémonie des grandes compagnies américaines et françaises, s'appuyant sur une catégorie de distributeurs et d'exploitants que nous qualifierons de « distributeurs compradores ». Ce qui explique que le marché soit dominé par les sous-produits (occidentaux et orientaux) de la production hollywoodienne. Par exemple, la présence massive de films-karaté, spaghetti-western, comédies égyptiennes à l'eau de rose.

Pour qu'un cinéma national puisse se constituer, il doit trouver un terrain prêt à l'accueillir. D'où l'importance de la consolidation d'un circuit autonome de diffusion. Avec ses trente mille membres et son potentiel d'implantation, la Fédération Nationale des Ciné-Clubs Marocains peut représenter un point d'appui sérieux à cette consolidation.

Il nous semble que pour mener à bien cette tâche, la F.N.C.C.M. devrait se donner comme axe prioritaire de faire circuler, faire connaître et discuter le plus grand nombre de films arabes. Cette mise en circulation des films devrait s'accompagner d'un travail de réflexion sur la problématique de ces films (politique, esthétique). Ce travail nous paraît important, vu l'absence d'une presse spécialisée (au Maroc). Pour combler ce manque, la F.N.C.C.M. pourrait — sans pour autant faire une revue — éditer et faire circuler, localement ou fédéralement, le résultat de ces travaux.

Pour toutes ces raisons, le projet d'une production (amateur ou professionnelle) soutenue par la F.N.C.C.M. nous paraît extrêmement important.

3. LA CRITIQUE ARABE.

La critique arabe existante devrait soutenir sincèrement (et non pas du bout des lèvres) toutes les tentatives qui contribuent à l'émergence d'un cinéma national et populaire. Comment ?

— Mieux accompagner les films auprès d'un public aussi large que possible (popularisation, information, soutien actif).
— Combattre la censure, en dévoiler les mécanismes et les formes voilées.
— Remettre en cause les évidences imposées par le marché, en analysant les formes d'assujettissement aux modèles dominants.

Pour mener cette tâche à bien, il est essentiel de considérer le travail critique comme un travail à part entière, nécessitant non seulement des compétences mais aussi un certain amour du cinéma.

4. LA CRITIQUE FRANÇAISE. ET LE CINEMA ARABE.

De fait, une partie de la critique française joue un rôle important dans la diffusion et la réflexion sur le cinéma des pays arabes. Ceci est l'effet d'une dépendance culturelle plus générale engendrée par le phénomène néo-colonial et l'hégémonie des mass-media occidentaux.

Il ne dépend que de la critique arabe que cette situation change ! Et des rencontres comme celle de Meknès y contribuent dans une certaine mesure.

Nous précisons que le mot « dépendance » n'implique pas un retard à combler (ce qui impliquerait des critiques français une attitude d'éducateurs paternalistes qui auraient déjà chez eux les réponses aux questions d'ici) ; sortir de la dépendance, lutter contre elle, cela signifie trouver les formes d'un développement autonome et spécifique. Tant pour les cinéastes que pour les critiques, il ne s'agit pas de mimer un modèle normatif, avec ses étapes déjà réalisées *ailleurs.*

Il n'empêche que la critique progressiste française doit contribuer, *de son point de vue,* à faciliter l'émergence d'un cinéma arabe progressiste. Comment ?

— Faciliter la circulation des informations et des films arabes, tant en France que dans le monde arabe.

— Répercuter sur le plan critique et théorique les expériences les plus avancées du cinéma arabe, en vue d'aider les cinéastes à établir un rapport de forces dans leur propre pays, afin que ces films rencontrent le public auquel ils sont destinés.

Il est bon de rappeler que la diffusion du cinéma arabe représente un enjeu dans les pays d'Europe de l'Ouest, du fait de la présence d'une importante population immigrée. Cette diffusion est un moyen de lutter contre le racisme largement répandu dans les pays capitalistes. C'est aussi un moyen de répondre aux besoins culturels des travailleurs immigrés.

Pour finir, nous tenons à souligner que la distribution des films progressistes arabes en France constitue une brèche dans l'hégémonie économico-idéologique de la bourgeoisie et ceci à un double titre :
— En renforçant les réseaux de distribution indépendants existant en France.
— En aidant à la connaissance et à la compréhension de cultures différentes, ce qui revient à lutter contre l'esperanto culturel des produits standardisés de l'impérialisme mondial.

Serge DANEY, Serge TOUBIANA, Jean NARBONI
*(Les Cahiers du Cinéma)*
Claude-Michel CLUNY (Cinéma 76)
Abdou ACHOUBA (Cinamarabe).




Les numéros suivants sont disponibles :

**Anciens numéros (10 F)**

141 - 152 - 159 - 186 - 188 - 189 - 190 - 192 - 193 - 194 - 195 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 226 - 227 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.

**Numéros spéciaux (15 F)**

207 (Dreyer) - 220-221 (Russie années vingt) 226-227 (Eisenstein) - 234-235. 236-237. 238-239. 245-246. 251-252. 254-255. 258-259. 260-261. 262-263 (20 F). 266-267 (18 F).

Port : Pour la France, 0,15 F par numéro ; pour l'étranger, 0,55 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 9, passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS (tél. 343-98-75).**
C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies.

**Commandes groupées**

Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
25 % pour plus de 20 numéros ;
30 % pour plus de 30 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

**Vente en dépôt**

Pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les **CAHIERS DU CINEMA**, nous offrons une remise de 30 %.




**BULLETIN D'ABONNEMENT**

A nous retourner 9, passage de la Boule-Blanche. 75012 Paris

NOM .................................... Prénom ..............

ADRESSE ..................................................

FRANCE : 85 F. ETRANGER : 90 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : France : 75 F. Etranger : 80 F.
(Cachet Faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte étudiant ou Ciné-Club.)

LIBRAIRES : FRANCE : 75 F. ETRANGER : 80 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.-v.-p. la dernière bande) ☐
Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le n° ............................ ☐

Mandat-lettre joint ☐
Chèque postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 57650
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
*PRINTED IN FRANCE*

268-269